





JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



DREIUNDZWANZIGSTER BAND



BERLIN 1902
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

BEIHEFT

Dreiundzwanzigster Jahrgang Nr. 1. 1. Januar 1902

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1901

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Durch Ankauf wurden im Verlaufe des verflossenen Vierteljahrs folgende Gegenstände erworben:

Das gotisch gerahmte Stuckrelief einer Madonna in Halbfigur, in natürlicher Gröfse, dessen Typen, Gewandung und Bewegungsmotive den Stil DONATELLOS aus seiner Paduaner Zeit aufweisen.

Zwei Madonnenreliefs in Stuck, mit alter Färbung, paduanische Arbeiten unter DONATELLOS Einflufs um 1460—1480.

Ein rundes Hochrelief mit der Darstellung der heiligen Familie in Stuck, weifs belassen im Sinne der Hochrenaissance und im Stil dem JACOPO SANSOVINO am nächsten.

Das alt bemalte Thonrelief einer stehenden Madonna in ganzer Figur, in seiner ursprünglichen gotischen Rahmung, vom Meister der Pellegrini-Kapelle oder in seiner Art.

Ferner gelang die Erwerbung einer gröfseren Zahl zusammengehöriger italienischer Marmorstatuetten, Arbeiten aus der Schule des GIOVANNI PISANO, die sich früher in der Nähe von Pisa befanden. In diese Reihe gehören vier in den Mafsen gleiche Statuetten Johannes der Täufer, König David, Jakobus der Jüngere und ein Apostel, der nicht näher zu bestimmen ist, aufserdem zwei etwas kleinere Engel. Sie scheinen dem Schmuck der Aufsenseite einer Kapelle anzugehören.

Der Torso eines Verkündigungsengels, gleichfalls in Marmor und von demselben Platze, zeigt noch den Stil des NICCOLÒ PISANO.

In die Übergangszeit vom XIV. zum XV. Jahrhundert gehört das Hochrelief einer thronenden Madonna in Marmor von tadelloser Erhaltung, aus Ferrara stammend, das den Arbeiten der MASSEGNE verwandt ist.

Als Geschenke ungenannter Gönner kamen in die Abteilung das kleine altbemalte Stuckrelief nach dem bekannten Marmor von DESIDERIO DA SETTIGNANO mit der sitzenden Madonna in ganzer Figur, im Besitze von G. Dreyfus zu Paris, sowie die vergoldete und bemalte Holzstatue eines thronenden Bischofs, eine süddeutsche Arbeit vom Anfange des XV. Jahrhunderts, und das Elfenbeinfigürchen eines sitzenden Propheten aus dem XIV. Jahrhundert.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurde der schlafende Kupido aus der Turiner Sammlung erworben, der neuerdings als ein Jugendwerk MICHELANGELOS angesprochen wird.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Im Kunsthandel wurden erworben:

Für die Sammlung der Bronzen:

Eine zierliche Kanne augusteischer Zeit mit dreiblattförmiger Mündung. Der hochgeschwungene, mit Blattwerk verzierte Henkel setzt an den Bauch mit einem Akanthos-Rankenornament an. Die Fufsplatte schmückt ein feines lesbisches Kyma. Aus Italien.

Für die Sammlung der Terrakotten:

Archaische, in Rhodos gefundene Figur eines Affen, der mit einem in Form eines geknickten Fingers gebildeten Reiber in einer flachen Schale hantiert.

Jüngere Gruppe aus Bairamitsch, dem alten Skepsis, in der Troas. Ein Negerknabe kauert schlafend neben einem Pfeiler. Seine Hände ruhen auf zylindrischem Korbe mit spitzem Deckel. Ein kleiner Hund stiehlt unterdessen eine Speise aus einem danebenstehenden Korbe, dessen Deckel halb geöffnet ist.

Für die Sammlung der Vasen:

Protokorinthische Lekythos aus Rhodos, von derselben Hand wie das im J. H. S. XI. (1890) Taf. 1 abgebildete Gefäfschen des British Museum. Die Mündung ist als Löwenkopf gebildet, an dessen Seiten zwei feine plastische weibliche Masken mit breiten, von den Schläfen niederfallenden Haarmassen sitzen. Die Stelle des Henkels vertritt ein kleiner Löwe, der Kopf und Tatzen auf den grofsen Kopf legt. Bei den Malereien ist die Farbe fast ganz abgesprungen, doch lassen sich die Darstellungen noch deutlich erkennen. Die Schulter schmückt ein feines Palmetten-Lotosschlingband, darunter folgt der Hauptbildstreif: in je zwei dichtgedrängten Abteilungen marschieren Hopliten gegeneinander, drei Krieger verfolgen weit ausschreitend einen anderen, der im Enteilen sich umblickt. Zwischen ihren Beinen liegen zwei Gefallene. Unter dieser Darstellung folgt ein schmaler Fries mit jagenden Viergespannen, darauf zahme und wilde Tiere und Sphinxe, schliefslich die Hasenjagd und die abschliefsenden Strahlen. Auf dem Boden ist eine feine Rosette gemalt.

Ebenfalls aus Rhodos stammt ein grofser Deinos des sogenannten rhodischen Stiles. Der bildliche Schmuck beschränkt sich auf die Schulter, auf der jederseits zwischen abwärts gerichteten Strahlen in metopenartigen Feldern schreitende Sphinxe, von reichen Füllornamenten umgeben, dargestellt sind. Darunter sind nur breite Streifen und Strahlen, auf dem Mündungsrand abwechselnd Gruppen von Strahlen und Punktrosetten gemalt. Zwei röhrenförmige Ösen, wie für Ringe, sind auf der Schulter angebracht.

Eine Anzahl Gegenstände, welche die Teilnehmer der Sendschirli-Expeditionen in Kleinasien erworben hatten, wurden von der vorderasiatischen Abteilung dem Antiquarium überwiesen. Unter ihnen sind folgende Stücke bemerkenswert: Epheubekränzter Pferdekopf mit Schabracke um den Hals, aus Bronze, vom Kopfende einer Kline (vergl. das Bett aus Priene).

Bronzelampe in Form eines Knabenkopfes, von dessen Kinn die Tülle vorspringt. Vor dem Brennloche sitzt eine plastische Maus.

Bronzestempel in Form einer Fufssohle mit ringförmigem Griffe. Er trägt in erhabenen Buchstaben die Inschrift

YOƎIOΦ

Unter der Schrift ein Epheublatt zwischen zwei spitzen Blättern.

Bronzestempel in Form eines liegenden ∾ mit ringförmigem Griffe. Auf der Platte in erhabenen Buchstaben

KPNKOKO

Auf dem Ring in kleinem rechteckigen Felde in erhabenen Buchstaben:

G F

Kleines, henkelloses Töpfchen aus Blei. Auf seiner Vorderseite steht in erhabenen Buchstaben

ΝΥΜΦΟΔΩΡΟΥ
ΜΥΡΡΟΝ

Vergl. über andere Töpfchen dieser Art Villefosse et Thédenat, Cachets d'oculistes romains I. p. 29 ff.; I. G. Sic. 2406 ff. Babelon et Blanchet, Bronzes antiques de la Bibliothèque nationale p. 673, Nr. 2230, 2231 und dazu Dressel, C. I. L. XV, 2, Nr. 8013 und 8016.

Herr P. Gaudin in Smyrna schenkte wieder eine, zum Teil neue Formen enthaltende Sammlung monochromer, der alttroischen entsprechender Topfware, ein violinkastenförmiges Idol aus Knochen und einige Nadeln, Ringe und Klingen aus Bronze, die

der Nekropole von Jortan Kelembo in der pergamenischen Landschaft entstammen.

Der Liberalität desselben Herrn verdanken wir auch folgende Gegenstände:

Eine hellenistische Thonlampe, mit ganz kleinen plastischen Knöpfchen verziert und mit braunem mattem Firnis überstrichen. Das Eingufsloch kann mit einem Schieber verschlossen werden.

Zwei Stücke eines hellenistischen Bechers aus Thon mit auf die Wandung aufgelegten flachen Figuren, die denen der neuattischen Reliefs entsprechen. Erhalten sind eine Mänade und zwei Satyrn. Aufsen- und Innenseite ist mit matter, dunkelbrauner Firnisfarbe überzogen.

Zweihenkeliger, nach unten ausgebauchter Becher, papierdünn gearbeitet. Der Thon ist wohl durch Schmauchen fast überall dunkelgrau. Auf dem Bauche sind dicht nebeneinander Buckeln nach innen eingedrückt, wie bei Glasgefäfsen und in der rheinisch-römischen Keramik.

Terrakottafiguren und Bruchstücke von solchen, angeblich aus Priene:

Figur einer Hygieia, obere Hälfte eines Asklepios, Köpfchen der Athena mit Flügelhelm, Taube, Heuschrecke, Cikaden.

Eine gröfsere Anzahl Gegenstände aus Blei: Schleuderkugeln, Gewichte, ein Backenzahn, kleine Votivhacke, kleiner Priapos, Kopf eines Barbaren der Art, wie die Stücke in der Bibliothèque nationale Nr. 1036—1039, zu denen Babelon und Blanchet a. a. O. p. 450 weitere Beispiele zusammenstellen; figürliche Attachen. Hervorzuheben sind zwei kleine Gefäfse von der Art des oben beschriebenen: Auf dem ersten, einem henkellosen Töpfchen, steht in erhabenen Buchstaben:

ΦΕΙΛΩΤΟΥ

die darüber befindliche Zeile, die den Inhalt angab, ist ganz zerrieben. Bei dem andern, das die Form einer schlanken spitzen Weinamphora hat, steht auf Vorder- und Rückseite des Bauches der Länge nach

ΝΕω
ΝΟΣ

Die Herren Professoren Gustav und Alfred Körte schenkten sehr wertvolle Proben ihrer in Gordion gemachten Funde (vergl. Arch.-Anzeiger 1901, S. 1 ff.).

Die folgenden Stücke stammen aus den Tumuli, die mit römischen Zahlen bezeichnet werden.

Thongefäfse:

Die a. a. O. S. 11 beschriebenen Kleinmeisterschalen, von denen die eine die Signaturen von Ergotimos und Klitias trägt (V).

Zwei Schöpfgefäfse der Form, wie das a. a. O. S. 7 abgebildete, aus hellgelbem Thon mit reichen, in mattbrauner Farbe aufgemalten Ornamenten. Bei dem einen ist die kleine Platte über dem Ansatz des Ausgusses mit dem Bildchen eines Adlers, der einen Hasen am Schwanz hält, geziert (III).

Ein durch Schmauchen geschwärztes, glänzend poliertes Gefäfs derselben Form, das a. a. O. S. 8 Fig. 4 links abgebildet ist, und ein weiteres, dessen Oberfläche mit einem graphitartigen Überzuge versehen ist (III).

Denselben Überzug zeigen auch die folgenden Gefäfse: henkellose flache Schale auf hohem Fufse, eine solche mit niederem Fufse, drei bauchige Kannen, ein Deckel mit schlingenförmigem Griffe (III).

Ein tiefer Kessel mit zwei beweglichen Ringhenkeln (III) ist wieder durch Schmauchen geschwärzt und poliert.

Gegenstände aus Bronze:

Kessel mit eisernen Ringhenkeln, das Vorbild des oben genannten thönernen (III).

Tiefer Kessel ohne Henkel (IV).

Becken mit grofsen flachen, den Rand überragenden Ringhenkeln (III).

Drei flache Schalen. Bei zweien hängen an der Aufsenseite noch gröfsere Stücke geschmeidiger Leinwand (III).

Zwei Omphalosschalen (III). Die Oberfläche der schönen Goldbronze ist vielfach noch ganz blank.

Zwölf Fibeln der Formen wie Olympia IV Taf. XXII, 371—375 (III und IV).

Aus Eisen: ein Feuerkratzer (III).

Aus Elfenbein: zwei Stücke eines Kymation mit Beizeichen und dünne Belagblättchen vom Sarkophage (II).

Alabaster: Fragmente eines grofsen Salbgefäfses (II).

Fundstücke vom Stadthügel:

Architektonische Terrakotten: Fragment einer Sima, Stücke von Stirnziegeln und Wandverkleidungsplatten.

Gefäfsscherben. Gewerbliche Abfallstücke aus Alabaster, ein Steinmeifsel.

KEKULE VON STRADONITZ

C. KUPFERSTICHKABINET

A. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Ptolemaeus Auctus, Restitutus, Emaculatus, cum tabulis veteribus ac novis. Strafsburg, Joh. Schott, 1520. Fol. (mit Farben-Holzschnitten.)

Das Nye Testament Jhesu Christi. D. Mar. Luth. Magdeburg, Hans Walther. 1545. 8°. Mit farbig gedruckter Titelbordüre.

B. ZEICHNUNG

JACQUES CALLOT zugeschrieben. Landschaft mit Ruinen. Getuschte Federzeichnung. 195 mm hoch, 261 mm breit. Überwiesen vom Direktorium der Königlich Preufsischen Staatsarchive.

Werke neuerer Kunst

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

K. HOLLECK-WEITHMANN. Abhang mit Bäumen. — Selbstbildnis.

WILHELM ROHR. Bildnis Kaiser Wilhelms des Grofsen. Nach F. von Lenbach.

PAUL ALBERT BESNARD. Nach dem Theater. — Nackte Frau. — In der Dämmerung. — Badende Knaben.

FRANÇOIS BONVIN. La Rance. (Flufslandschaft.)

FÉLIX BUHOT. Strafse mit zahlreichem Fuhrwerk.

CHARLES JEAN LOUIS COURTRY. Milton seinen Töchtern diktierend. Nach Munkacsy.

CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY. Die Einweihung der Julius-Säule 1840. Henriet 7. II. — Mondaufgang H. 89. II. — Valmondois bei Vollmond.

EUGÈNE DELACROIX. Tiger. Robaut 990 II.

MARCELLIN DESBOUTIN. Selbstbildnis.

E. DUEZ. Junge Dame. — Kopf eines Seemannes. — Mohn.

FERDINAND GAILLARD. Giovanni Bellini. Beraldi 8. IV. — Horace Vernet. B. 9. III. — Venus, nach Thorwaldsen. B. 20. II. — Ödipus, nach Ingres. B. 24. IV—V. — Der Mann mit der Nelke, nach Jan van Eyck. B. 25. III. — Madonna, nach Botticelli. B. 29. V. — Papst Pius IX. B. 31. VII. — Der Abend, nach Michelangelo. B. 32. IV. — Der hl. Sebastian. B. 34. VIII. — Monseigneur de Mérode. B. 37. II. — Don Prosper Gueranger. B. 38. III, IX und XIII. — Papst Leo XIII. B. 39. VI. — Monseigneur Pie, Bischof von Poitiers. B. 40. VII. — Le père Hubin. B. 42. XIX. — Die Jünger von Emmaus, nach Rembrandt. B. 43. VIII. — Der hl. Franziskus, nach Fra Angelico. B. 44. — Der hl. Georg, nach Raffael. B. 45. XXXI. — La sœur Rosalie. B. 48. XXVIII. — Männliches Bildnis (Delaby?). B. 51. ?. — Die Gioconda, nach Leonardo da Vinci. B. 83. IX.

NORBERT GOENEUTTE. Am Hafen.

ADOLPHE HERVIER. Metzgerei. — Motiv aus der Normandie.

CHARLES JACQUE. 10 Blatt Landschaften.

JULES JACQUEMART. Le Défilé de Nancy, nach Meissonnier. — Tasse und Tablette.

MAXIME LALANNE. Ansicht von Paris vom Louvre. — Ansicht von Paris vom Pont Saint-Michel. — Richmond.

ERNEST MEISSONNIER. L'homme à l'épée. — Le Sergent Rapporteur.

JEAN FRANÇOIS MILLET. Die Nähterin. — Die Wollkämmerin. — Mutter mit Kind.

PAUL RAJON. Félix Bracquemond 1852. — Félix Bracquemond 1873. — Charles Darwin.

THEO VAN RYSSELBERGHE. Die Sängerin. — Tänzerinnen.

FÉLICIEN ROPS. Sic transit gloria mundi. — Notes d'un vagabond par Jean d'Ardenne. — La messagère du Diable. — Études de Deshabillé. Nr. 1. Peuple. — Gaieté hermaphrodique. — Foire aux amours.

ANDERS ZORN. Cleveland. — Madame N. L. — Ein Senator.

JOHN CROME. Thirty-two Original Etchings. Views of Norfolk.

GEORGE CUITT. Eight Etchings of old buildings in the City of Chester.

ROBERT HILLS. Etchings of Cattle. Fallow Deer. Red Deer. Dogs. Swine. Sheep. Goats. Asses and Mules. Horses.

JOHN FREDERICK LEWIS. Twelve Etchings of Domestic Subjects.

WILLIAM HENRY PYNE. Microcosm; or a Picturesque Delineation of the arts . . of Great Britain. 2 Bde.

DAVID C. READ. 73 Blatt Radierungen.

JACQUES JOSEPH TISSOT. The Parable of the Prodigal Son. 5 Blatt.

CHARLES WALTNER. Der Knabe in Blau, nach Gainsborough. — Die Bettler, nach Millais. — Christus vor Pilatus, nach Munkacsy.

JAMES MAC NEILL WHISTLER. La vieille aux loques. Wedmore 14. — Bibi Lalouette. W. 30. — Becquet. W. 48.

B. HOLZSCHNITTE

FÉLIX VALOTTON. Der fremde Herr. — Das patriotische Lied. — Das Bad.

C. LITHOGRAPHIEN

CARLOS GRETHE. Der Hamburger Hafen. — Der Abend. — Der Morgen. Farbige Lithographien.

GEORGES BELLENGER. Die Schamhaftigkeit, nach P. P. Prud'hon.

P. BONNARD. Strafsenszene. Farbig.

CARRIÈRE. Weiblicher Kopf.

EUGÈNE DELACROIX. Goetz von Berlichingen seine Memoiren schreibend. M. 22. R. 645.

GUSTAVE DORÉ. Tod des Gérard de Nerval.

ADOLPHE HERVIER. 14 Blatt Lithographien.

EUGÈNE LEROUX. Joseph und Potiphar, nach P. P. Prud'hon.

ALEXANDRE LUNOIS. Araberin beim Reiskochen. — Zirkusszene. Farbig.

ÉDOUARD MANET. Knabe mit Hund. — Mlle. Morizot. — Barrikadenkampf.

H. DE TOULOUSE-LAUTREC. Tänzerin.

ÉMILE VERNIER. Die Steinklopfer, nach G. Courbet.

ADOLPHE WILLETTE. Pierrot. — Verbrecher. — Büste eines Schauspielers.

JAMES DUFFIELD HARDING. Sketches at home and abroad.

C. H. SHANNON. Lucien Pissaro.

D. BÜCHER MIT RADIERUNGEN

OLIVER GOLDSMITH. The deserted Village. Illustrated by the Etching Club. London. 1842. 4°.

J. GRAY. Elegy written in a Country Churchyard. Illustrated by the Etching Club. London. 1847. 4°.

JOHN MILTON. L'Allegro. Illustrated by the Etching Club. London. 1849. Fol.

THOMAS HOOD. Passages of the poems of Thomas Hood, illustrated by the Junior Etching Club. London. 1858. Fol.

LIPPMANN

D. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind vermehrt um 3 griechische, 2 römische, 171 mittelalterliche, 240 neuzeitliche, 10 orientalische Münzen, 2 Medaillen, 3 byzantinische Bleisiegel und 1 Siegelstempel, insgesamt 432 Stücke.

Von den mittelalterlichen Münzen entstammt die Mehrzahl den dem X. und XI. Jahrhundert angehörenden Funden von Altranft in der Mark und Skubarczewo in der Provinz Posen. Eine beachtenswerte Einzelerwerbung dieser Zeit ist ein Minder Denar mit dem Münzer auf der einen und einem Minzenstengel im Kirchenportal auf der anderen Seite, welche beide auf den Stadtnamen anspielen. In je zwei Brakteaten von Greufsen und Rabenswalde sind Stücke zweier bisher nicht vertretener Münzstätten gewonnen. Von den gleichzeitigen zweiseitig geprägten Münzen sind zwei Schmallenberger Denare des Kölner Erzbischofs Konrad von Hochstaden hervorzuheben. Die beiden letzten Jahrhunderte des Mittelalters haben eine Anzahl besonders seltener Stücke geliefert, unter ihnen einen Goldgulden des Würzburger Bischofs Gerhard von Schwarzburg, die älteste Würzburger Goldprägung, einen Düsseldorfer Sterling des Grafen Wilhelm von Berg, die älteste Münze mit dem Namen dieser Stadt, einen Schonvorster Groschen des Herzogs Gerhard von Jülich-Berg und Dickabschläge der Denare des Bischofs Ludwig von Münster und der Goslarer Bauergroschen. An der

Spitze der neuzeitlichen Münzen ist der nach bayerischem Vorbilde geprägte Batzen des Grafen Friedrich von Diepholz vom Jahre 1526 zu nennen. Unter den Kippermünzen ist der vornehmlichste ein vom Grafen Arnold Jobst von Bentheim für die rheinische Herrschaft Helfenstein geprägter Groschen. Das XVIII. Jahrhundert ist mit einer gröfseren Reihe preufsischer Silbermünzen und das XIX. mit einer Auswahl überseeischer Gepräge vertreten.

Der Siegelstempel, eine prächtige in Silber ausgeführte Arbeit, ist im Jahre 1581 für das Kapitel der Kirche St. Jakob und Tiburtius in Straubing hergestellt und bietet auf einem mit Blumenranken geschmückten Grunde die beiden Heiligen in voller Figur.

Geschenke verdankt die Sammlung der Frau Koch von Winkler in Aleppo, Fräulein Feit und den Herren Dr. Bahrfeldt, Direktor Dressel, Geh. Regierungsrat Friedensburg, Lehrer P. Joseph in Frankfurt a. M. und Bildhauer Kowarzik in Frankfurt (Medaille auf J. Stockhausen).

MENADIER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Das einzige Stück, dessen Erwerbung im vergangenen Vierteljahr endgültig abgeschlossen worden ist, besteht in der Marmorfigur eines liegenden Widders. Die nicht besonders gut ausgeführte Statue ist als eins der wenigen Altertümer aus der Oase Siwa, dem Sitze des berühmten Orakels des widderköpfigen Ammon, von grofsem Interesse. Sie ist von Gerhard Rohlfs von seiner Expedition nach dieser Oase mitgebracht worden, konnte aber jetzt erst von den Königlichen Museen übernommen werden.

Die Photographiensammlung ist um rund 900 Aufnahmen, meist nach Grab- und Denksteinen des Museums von Kairo, vermehrt worden.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Geschenke: Von Herrn Dr. Moritz Sobernheim in Berlin: eine grofse Steinplatte von 60 cm Länge, 35 1/2 cm Höhe, welche, ringsum von Arabesken eingefafst, in ihrer Mitte auf rotem Grunde einen alttestamentlichen Text, nämlich Deuteron. 6, 4—6 enthält, und zwar nach einer hebräisch-samaritanischen Bibelrezension in samaritanischen Lettern. Ferner: die Büste eines bärtigen Mannes mit sechszeiliger palmyrenischer Inschrift; drei Frauenköpfe mit verschiedenen, charakteristischen Kopfbekleidungen; desgleichen der Kopf eines reichgelockten jungen Mannes — diese fünf Stücke sämtlich aus Palmyra und ursprünglich Bestandteil der Sammlung des Konsuls Loytved in Beirut. Endlich: zwei palmyrenische Thonmarken, eine rund, die andere in Form eines dreiblätterigen Kleeblatts und mit einer zweizeiligen Inschrift auf der Rückseite.

Von Herrn Professor Dr. Bernhard Moritz, Direktor der Vizeköniglichen Bibliothek zu Kairo: drei palmyrenische Thonmarken mit mannigfachen Abbildungen, auf der Rückseite der einen neben einem Krieger in voller Rüstung drei Schriftzeichen.

Von Frau Martha Koch von Winkler in Aleppo: eine kleine aus dem Orient stammende Silberplatte mit vierzeiliger, auf ein Begräbnis bezüglicher englischer Inschrift aus dem XV. Jahrhundert.

Erwerbungen: Sieben altbabylonische Thontäfelchen, unter ihnen ein rundes.

Ein grofser Thonzylinder (*baril*) Nebukadnezars mit 174 zeiliger, auf drei Kolumnen verteilter Schrift, Duplikat eines im Britischen Museum bewahrten, zuerst von Rev. C. J. Ball veröffentlichten Thonzylinders. Beide stammen aus dem sogenannten dritten Palast des berühmten Chaldäerkönigs, welcher ihm den Namen gegeben hatte: »Nebukadnezar möge leben, es möge lang leben der Schirmherr von Esagila«.

Eine Stele des altarmenischen Königs Rusa I., entdeckt 1891 von Dr. Waldemar Belck und von ihm bei Gelegenheit der deutschen Expedition nach Armenien (Dr. W. Belck und Dr. C. F. Lehmann) 1898/99 nach Deutschland verbracht. Der gewaltige Stein (etwa 1,61 m hoch, 0,75 m breit, 0,36 m dick) stammt

aus der Nähe des sogenannten »Priester-Sees« (Keschisch Göll), 25 km östlich der Stadt Van; die Inschrift, von welcher 33 Zeilen erhalten sind, berichtet die Anlegung dieses künstlichen Stau-Beckens sowie umfangreicher Weingärten durch den Sohn Sardurs III., den im Jahr 714 v. Chr. gestorbenen altarmenischen König Rusa I.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Direktion der Bibliothèque Nationale in Paris: Catalogue des plombs de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes, rédigé par M. Rostovtsew et M. Prou. Paris 1900. — Guide illustré au Cabinet des Médailles: Les antiques et les objets d'art, par E. Babelon. Paris 1900.

Excellenz G. Kieseritzky, Konservator an der K. Eremitage in St. Petersburg: K. Eremitage, Museum der antiken Skulpturen. 4. Aufl. St. Petersburg 1901. (In russischer Sprache.)

Herr Generaldirektor Professor G. Maspéro in Kairo: Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire: Ostraca, par G. Daressy. Le Caire 1901.

Herr Konsistorialrat Prof. Dr. F. C. Ebrard in Frankfurt a. M.: Numophylacium Glockianum. Francofurti a. M. 1735.

Herr Geheimer Hofrat Dr. Julius Erbstein in Dresden: Italienische Nachahmungen schweizerischer, deutscher und niederländischer Münzen. Von Julius und Albert Erbstein. Dresden 1883.

Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Dümmler in Berlin: Kleine Schriften von Ferdinand Dümmler. 3 Bde. Leipzig 1901.

Herr Professor Dr. Alfred Rahlfs in Göttingen: Die Berliner Handschrift des sahidischen Psalters, herausgegeben von Alfred Rahlfs. Berlin 1901.

Herr Julius Otto Gottschald in Leipzig: Sammlung Julius Otto Gottschald in Leipzig. Herausgegeben von Ulrich Thieme. Leipzig 1901.

Herr Licentiat Dr. Karl Schmidt in Berlin: Ein neues Fragment des Osterfestbriefes des Athanasius vom Jahre 367. Von C. Schmidt. (Separat - Abdruck.) Göttingen 1901. — Kleine koptische Studien. Von Oskar von Lemm. (Bulletin de l'Académie impériale des sciences de St-Pétersbourg. T. XIII. Nr. 1.)

Herr Dr. Werner Weisbach in Berlin: Offizieller Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz (in München). 2. Aufl. München 1901.

Herr Richard Wöpke in Leipzig: Gerhard von Kügelgen als Portrait- und Historienmaler, von Konstantin von Kügelgen. Leipzig 1901.

Bibliographisches Institut in Leipzig und Wien: Weltgeschichte, herausgegeben von Hans F. Helmolt. 3. Bd. Leipzig und Wien 1901.

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

(Indische und Ostasiatische Sammlungen)

Geschenke. Von Ihrer Majestät der Kaiserin: ein indisches Spinnrad (Spielzeug). Vom Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld: eine Zaubermedizindose der Batak. Von Herrn Konsul Lorentzen: Modelle von Waffen und Hausgeräten der Bagobos, Mindanao u. s. w. Von Herrn von Lecoq: ein persisches Schwert. Von Herrn Eisenbahndirektor C. Plock: zwei Bronzefiguren von Kaomi (Shantung). Von Herrn Dr. Huth: zwei illustrierte japanische Werke. Von Herrn Schriftsteller P. Walter: zwei Photographien japanischer Hausaltäre.

Gekauft wurde: Ethnographische Objekte der Dâyaks und Malaien. — Ethnographische Objekte von Malāka und den Batak. — Ein grofser prächtiger Seidenteppich mit Darstellung des Amitâbha, aus einem lamaistischen Kloster. — Ein Kakemono: Darstellung der buddhistischen Höllen. — Zwei Kakemonos mit Portraitbildern, Japan. — Vier kleine Schmucksachen aus China. — Zwei Bilder,

zwei illustrierte Werke, Räuchergefäſs, Theebehälter mit fünf Schalen aus Japan. — 27 Photographien von Bårå-Buḍur, Java.

WESTAFRIKA

Herr Hauptmann F. Guse schenkte eine groſse und besonders an wertvollen alten Schnitzwerken reiche Sammlung aus dem Ngolo-Gebiet. Herr Hauptmann Glauning, dem bisher die ostafrikanische Sammlung seit langen Jahren eine groſse Reihe wichtiger Zuwendungen verdankt hatte, hat nunmehr auch aus Kamerun eine Serie von alten Schnitzwerken aus dem Nkoi-Gebiete als Geschenk eingesandt, darunter eine Maske von ganz ungewöhnlicher Schönheit und groſsem Kunstwert.

Durch Ankauf wurden 17 Stücke aus Benin und von den Wari erworben.

OSTAFRIKA

Durch Ankauf wurden neun Stücke aus dem Süden des Deutsch-Ostafrikanischen Schutzgebietes erworben.

OZEANIEN

Durch die Güte eines alten, um die Erforschung der Völkerkunde von Deutsch-Neu-Guinea hochverdienten Gönners, des Herrn Missionars Pfalzer konnte die Sammlung abermals um 67 wichtige neue Stücke aus Finschhafen bereichert werden.

Aus anderen Teilen von Neu-Guinea stammen zwei durch Ankauf erworbene Sammlungen, mit im ganzen 148 Stücken. Auſserdem wurde durch Ankauf erworben eine alte Keule von den Fidschi-Inseln.

NORDAMERIKA

Geschenke. Herr Professor Dr. Franz Boas in New York: fünf Gipsabgüsse 7 cm langer nackter Metallfigürchen (Bronze?, Kupfer?), die bei den Haida auf den Queen Charlotte-Islands aufgefunden worden sind, aber durchaus keinen indianischen Stil aufweisen.

MITTELAMERIKA

Geschenke. Herr Hermann Goldschmidt: eine sitzende Figur aus Mexiko. Herr Professor Dr. Eduard Seler: eine Photographie der Stele 11 von Menché Tinamit.

SÜDAMERIKA

Ankäufe. Ein Vogel aus Bronze und ein Menschenfigürchen aus Silberblech, Peru. — Zwei Halsketten aus Perlen, Zähnen und Vogelbälgen von den »Tschantschamayo«. — Eine sehr schöne und groſse Sammlung aus dem Chako, namentlich von den Tschamakoko, Sanapaná, Toba u. s. w., die mit besonderer Sachkunde und Sorgfalt von Herrn Maler Guido Boggiani in Asuncion angelegt worden ist.

i. V.
VON LUSCHAN

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Klempnermeister Kumm in Charlottenburg: einen Steinhammer von Charlottenburg. Herr Bürgerschullehrer H. Schmidt II in Löbau i. S.: Urnenscherben aus Gräbern am Schloſsberge bei Pitschkau, Kr. Sorau. Herr Gutsbesitzer G. Schulze in Sammenthin: einen Bronze-Hohlcelt von Sammenthin, Kr. Arnswalde. Herr Dr. John in Wernigerode durch Vermittelung des Herrn Geh. Sanitätsrats Dr. Lissauer in Berlin: 2 Bronzehalsringe aus der Gegend von Prenzlau und einen Bronzemeiſsel sowie eine Silbermünze von Köpenick, Kr. Teltow. Herr Stellmachermeister Naumann und Sohn in Löwenbruch: ein Beigefäſs, Spinnwirtel und Reste von Metallbeigaben aus einer Urne von Löwenbruch, Kr. Teltow. Herr Königl. Förster Fritsche in Bärendikte: ein Thongefäſs von Bärendikte, Kr. Angermünde.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr W. Pommer in Krien-Ausbau: einen halben Steinhammer und 2 Steinwirtel von Krien, Kr. Anklam.

Ankauf. Thonscherben, Steingeräte u. a. aus dem Kreise Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Ankauf. Teile eines Hacksilber- und Münzenfundes von Kinno, Kr. Mogilno. Urnen und Beigaben aus dem Kreise Fraustadt.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Schulze Kreitel und Sohn in Harras: 7 Steinbeile und einen Klopfstein von Harras, Kr. Eckartsberga. Herr Oberpfarrer Bodenstein in Kindelbrück: Steingeräte, Wirtel und Topfscherbe von Kindelbrück, Kr. Weifsensee, und 2 Thongefäfse von Hemmleben, Kr. Eckartsberga. Herr Lehrer Bube in Kindelbrück: eine Armschutzplatte aus Stein von Düppel, Kr. Eckartsberga. Herr Archivar Gutbier in Langensalza: neolithische Scherben und Klopfstein vom »Bornhög« bei Nägelstadt, Kr. Langensalza.

Ankauf. Steinhammer von Bilzingsleben und Bronzecelt von Alt-Beichlingen, Kr. Eckartsberga. Steingeräte und Thonscherben aus dem Kreise Weifsenfels.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Neolithische Scherben vom »Bornhög« bei Nägelstedt, Kr. Langensalza. Bronzen u. a. aus 2 Grabhügeln der ältesten Bronzezeit von Sachsenburg, Kr. Eckartsberga.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Modell eines Ganggrabes von Fickmühlen, Kr. Lehe. 2 Urnen von Holtebüttel und 1 Urne von Bendingbostel, Kr. Verden.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Ankauf. Urne und Eisenbeigaben von Wismar.

THÜRINGEN

Ankauf. »Schuhleisten-Keil« von Seehausen, Schwarzburg-Rudolstadt. Thongefäfs von Sonnendorf, Sachsen-Weimar. Steingeräte und Thonwirtel von verschiedenen Fundorten.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Gefäfsscherben u. a. von Sonnendorf in Sachsen-Weimar.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk der Bürgermeisterei Offenbach a. M. durch Vermittelung des Herrn Jakob Zinndorf in Offenbach: 4 Einbäume von Offenbach.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. Fränkisch-allemanischer Grabfund von Dischingen.

Im Austausch erworben: Neolithische Gefäfsscherben von Grofs-Gartach bei Heilbronn.

LOTHRINGEN

Geschenk. Briquetageproben und Topfscherben von Vic-sur-Seille, von dem Unterzeichneten.

POLEN

Im Austausch erworben: Kleine Feuerstein-Geräte von Borzymów, Gouv. Kielce, und von Lésmiow, Gouv. Piotrkow.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Geh. Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: Bronzefibel von Trient.

Ankauf. Bronzen, Thongefäfse und ein spätrömisches Trinkglas.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenk

Herr J. B. Vogelhaene. Teil eines Frieses, Lackmalerei auf Holz, Frankreich, Ende des XVIII. Jahrhundert.

Leihgabe

Königliches Kultus-Ministerium. Flügelaltar der Kirche zu Waase auf der Insel Ummanz, Holz geschnitzt und gemalt, mit Darstellungen aus der Passion und der Geschichte des Thomas Becket. Antwerpen, Anfang XVI. Jahrhundert, wieder hergestellt in den Werkstätten der Königlichen Museen.

Arbeiten neuerer Industrie

Auf Befehl Sr. Majestät des Kaisers ausgestellt: Tafelaufsatz, Silber und Bronze, nach einem Entwurf Sr. Majestät, ausgeführt von O. ROHLOFF, als Geschenk für den König von England.

Herr E. Thüringen in Meifsen: In Eisen geschnittene Arbeiten.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung wurden vermehrt um 146 Werke und 213 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Fräulein Hauptmann in Leipzig: Stickmusterheft vom Ende des XVI. Jahrhunderts, 38 Blatt Handzeichnungen. (Aus dem Nachlafs des Herrn Professor von Herzogenberg.)

Herr Lucien Layus in Paris: La librairie, l'édition musicale, la presse, la reliure, l'affiche à l'Exposition universelle de 1900. Recueil précédé d'une notice historique par Lucien Layus. Paris 1900.

Derselbe: Rapport du comité d'installation. Musée rétrospective de la classe 13. Librairie, éditions musicales, reliure (matériel et produits), journaux, affiches à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Paris 1900.

Herr Oberbürgermeister Dr. Gafsner in Mainz: Gutenberg-Fest zu Mainz im Jahre 1900. Zugleich Erinnerungsgabe an die Eröffnung des Gutenberg-Museums 1901.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten u. a.: die Herren Breitkopf & Härtel (Leipzig), Dr. Buchwald (Breslau), Hermann Hirzel (Charlottenburg), Otto v. Holten (Berlin), Lüderitz & Bauer (Berlin), Professor Paul Meyerheim (Berlin), Emil Orlik (Prag), E. Solvay (Brüssel), Georg Tippel (Berlin), S. Vacher (London), Frau Wanda v. Dallwitz (Berlin), Leipziger Finkenschaft.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 9 Werke vermehrt.

JESSEN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Dreiundzwanzigster Jahrgang Nr. 2. 1. April 1902

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Oktober — 31. Dezember 1901

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erworben wurde der obere Teil einer attischen Grabstele des VI. Jahrhunderts. Dargestellt war ein Mädchen in etwa zwei Drittel Lebensgröfse; erhalten ist der Kopf und die linke Hand mit einer Blume. Stilistisch steht das Werk der Aristionstele des Aristokles so nahe, wie kein anderes; der Zustand der Oberfläche an den erhaltenen Teilen ist ausgezeichnet; Spuren roter Farbe sind vielfach erkennbar.

Die Haupträume des Pergamon-Museums sind seit dem 20. Dezember dem Publikum geöffnet, nachdem eine Besichtigung durch I. I. M. M. den Kaiser und die Kaiserin am 18. Dezember und eine solche durch geladene Personen am 19. Dezember vorangegangen war. Ein im Museum käuflicher, kurzgefafster »Führer« giebt über die Ausgrabungen von Pergamon, Magnesia am Mäander und Priene, über den Bau des Museums und über die in ihm aufgestellten Architekturstücke und Bildwerke nähere Auskunft.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurden im verflossenen Quartale die folgenden Bildwerke:

1. Eine in Holz geschnitzte Reliefplatte von TILMANN RIEMENSCHNEIDER: Christus als Gärtner mit Maria Magdalena. Ein Teil des Hochaltars der Pfarrkirche von Münnerstadt, der im Jahre 1490 dem Würzburger Meister in Auftrag gegeben wurde, hat dieses Relief als beglaubigte früheste Arbeit des Meisters besondere historische Bedeutung. Mit einem anderen, von den Altarflügeln stammenden Relief und der grofsen Statue der Magdalena aus dem Mittelschrein kam die Platte aus dem Schlosse Mainberg (Sattlersche Sammlung) in Berlin zur Versteigerung. Durch Abnahme der modernen Bemalung hat die Wirkung des Schnitzwerkes, das ursprünglich nicht bemalt war, erheblich gewonnen.

2. Ein aus Süditalien stammendes Marmorrelief mit der Madonna in Halbfigur, eine Arbeit des XIV. Jahrhunderts. Zur Vervollständigung unserer in der letzten Zeit auch sonst stark bereicherten Sammlung von italienischen Trecentoskulpturen erscheint dieses Stück sehr willkommen.

3. Ein angeblich aus Südfrankreich stammendes, monumental dekoratives Steinrelief des XII. Jahrhunderts. Dargestellt ist der thronende Christus in ganzer Figur und die Evangelistensymbole in den vier Ecken der rechtwinkligen Platte. Auf der Rückseite ist dieselbe Darstellung flüchtig angelegt. Arbeiten dieses Stilcharakters, die sehr selten im Kunsthandel vorkommen, fehlten in unserer Sammlung bisher ganz.

4. Die Statuette einer weiblichen Figur in vergoldetem und bemaltem Holz, eine höchst reizvolle Arbeit der nordfranzösischen Gotik, aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts. Dargestellt ist darin vermutlich eine Jungfrau aus der Folge der klugen und thörichten Jungfrauen.

5. Eine gröfsere Elfenbeinplatte mit der Darstellung des unbärtigen Christus und der Evangelistensymbole, ein besonders bedeutendes Stück karolingischer Kunst.

6. Ein Elfenbeinrelief mit dem Kruzifixus, Maria und Johannes, einer interessanten, wohl rheinischen Arbeit aus dem XI. Jahrhundert. Dieses Stück wurde auf der Auktion van den Bogaerde (Schlofs Heeswijk) erworben.

Die folgenden Bildwerke kamen als Geschenke von Gönnern, die nicht genannt zu sein wünschen, in die Sammlung:

1. Ein Flachrelief mit der Darstellung der Grablegung Christi in bemaltem Holz, eine lombardische Arbeit aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts.

2. Ein kleiner Kruzifixus aus Bronze, rheinisch, aus dem XII. Jahrhundert, mit der Inschrift: »Wolfra | mus Pēr | Jusit Me | Facere«.

3. Ein kleines Reliquiar in spätgotischer Bronzefassung mit einem Perlmutterrelief, das den hl. Georg darstellt und auf der Rückseite graviert die hl. Margarete zeigt, rheinisch, vom Ende des XV. Jahrhunderts.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Aus dem Kunsthandel wurden erworben:

Für die Sammlung der Vasen:

Zwei weifsgrundige Lekythen mit bunter Bemalung, aus Athen. Auf der einen steht links von einer Stele ein Mädchen mit Korb auf dem Kopf und einer Büchse in der linken Hand, rechts ein in den Mantel gewickelter Jüngling, der sich auf seinen Stab stützt. Die andere zeigt links von einer Stele ein klagendes Mädchen, rechts ein herzuschreitendes kleineres Mädchen, das eine Hydria auf dem Kopf trägt.

Aus der ehemaligen Sammlung Habich in Cassel, über die Böhlau im Archäologischen Anzeiger 1898 S. 191 ff. berichtet hat, wurden folgende Gefäfse erworben:

1. Böotische Hydria des geometrischen Stiles mit plastischer Maske vorn an dem Mündungsrand (abgebildet a. a. O. Fig. 5).

2. Lekythos aus feinem, hellem Thon, mit schwarzen und roten Streifen verziert (a. a. O. Fig. 9).

3. Zwei altertümliche Omphalosschalen, wohl böotischer Fabrik (a. a. O. Fig. 6 und 7).

4. Schwarzfigurige bauchige attische Lekythos. Zwei Hähne, hinter denen Knospen aufspriefsen, stehen zu den Seiten einer grofsen, auf Spiralranken ruhenden Knospe.

5. Weifsgrundige Lekythos mit der etwas beschädigten Liebesinschrift Δίφιλος καλός (abgebildet a. a. O. S. 192 Fig. 12).

Die Hände des sitzenden Mädchens mit der Büchse sowie der Oberteil der stehenden Figur sind ergänzt. Diese Figur war wohl kein Jüngling, sondern ein Mädchen, wie aus dem unter dem Mantel sichtbar werdenden langen Chiton zu schliefsen ist.

6. Zweihenkelige Flasche, deren Vorderseite der in der Technik der Terrakotten hergestellte plastische Kopf der Athena bildet (a. a. O. S. 194 Fig. 16).

Für die Sammlung der Terrakotten wurde aus derselben Sammlung der Grabfund aus Ägina erworben, den Böhlau in seinem Buche »Aus ionischen und italischen Nekropolen« S. 156 abgebildet und besprochen hat.

KEKULE VON STRADONITZ

C. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen sind hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

MATHIAS GREUTER. Der Arzt, die Phantasie kurierend.

Deutsche Schule XVII. Jahrh. Bildnis des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg. (1654—1686.)

WENZEL HOLLAR. Judith und Thamar. Parthey Nr. 67. — Satyr mit zwei Nymphen. P. 278. — Satyr mit Nymphen. P. 279. — Die Moldau bei Prag. P. 734. — Deutsche An-

sichten. P. 764—774. — Ansicht von Köln. P. 856, I. Zustand. — Windsor. P. 914, I. Zustand — Die Börse in London. P. 1036, II. Zustand. — Altoviti, nach Tizian. P. 1339. — Anna von Cleve, nach Holbein. P. 1343. — König Karl II. von England, nach J. van Hoeck. P. 1440. — Penelope Wilton. P. 1526, I.—II. Zustand. — Elisabeth von Essex. P. 1731, I. Zustand. — Titelblatt zur Aula Veneris. P. 1805, I. Zustand. — 4 Blatt aus der Folge der runden Frauentrachten. P. 1929, 1936, 1940, 1942. — Englisches Winterkleid. P. 1999. — 10 Blatt aus der Folge der Schmetterlinge. P. 2164, 2169, 2170—2175, 2189, 2185.

CORNELIS MATSIS. Judith. Passavant III. pag. 99 Nr. 79.

REMBRANDT. Die Verkündigung an die Hirten. B. 44, Rovinski III. Zustand. — Christus und die Samariterin. B. 71, R. I. — Die Pfannkuchenbäckerin. B. 124, R. II. — Jan Lutma. B. 276, R. II.

FERDINAND BOL. Brustbild eines Greises. B. 10, R. II.

JAN CHALON. 87 Blatt Radierungen.

Italienische Schule XVI. Jahrh. Der hl. Antonius und der hl. Johannes der Evangelist.

NICOLAS BEATRIZET. Die Laster auf die Scheibe schiefsend, nach Michelangelo. Pass. 116.

Meister mit dem Monogramm Christi. Allegorische Darstellung: nackte Frau sich in einem Spiegel betrachtend. Unbeschrieben.

B. HOLZSCHNITTE

BARTOLOMEO CORIOLANO. These. B. XII. VIII. 17. Clair-obscur.

Italienische Schule XVI. Jahrh. Papst Pius V. 1572, nach Cesare Vecellio.

C. BUCH MIT KUPFERSTICHEN

GESSNER. Mort d'Abel, Poëme. Traduit par Huber. Paris 1793. 4°. Mit farbigen Stichen nach Monsiau.

D. ZEICHNUNGEN

ALBRECHT DÜRER. Bildnis des Willibald Pirkheimer vom Jahr 1503. Kohlezeichnung. Aus der Sammlung Dumesnil in Paris. 281 mm hoch, 208 mm breit.

Deutsche Schule XVI. Jahrh. Rätselhafte, bisher nicht erkannte Darstellung, mit vielen Figuren. Federzeichnung. 534 : 329.

Niederländische Schule um 1500. Aufwärts blickender, jugendlicher Kopf. Silberstiftzeichnung. 189 : 151.

Werke neuerer Kunst

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

W. LEO ARNDT. Das Königliche Schlofs in Berlin.

ADOLF DOERING. Mondscheinlandschaft nach L. Douzette.

HANS MEYER. Weibliches Bildnis nach »Hans Holbein«. (Scorel.)

FERDINAND SCHMUTZER. Dame neben einem Pferd stehend. — Männliches Bildnis.

HERMANN STRUCK. Männliche Studienköpfe, 3 Blatt.

GUSTAVE BIOT. Maria Magdalena. Nach Quentin Massys.

JEAN DOMINIQUE INGRES. Gabriel Cortrois de Pressigny, Bischof von Rouen.

MAXIME LALANNE. Ansichten aus Holland, der Normandie etc. 11 Blatt.

J. F. MILLET. Die Spinnerin aus der Auvergne.

L'Estampe Originale. Texte par Roger Mark. 8 Lieferungen, 1893 und 1894, nebst Album de clôture (März 1895). 93 Blatt Radierungen und Lithographien verschiedener französischer Künstler.

Société Française de Gravure, Jahrgang 1868 bis 1901. Vollständiges Exemplar »vor der Schrift« aller bis zum Abschlufs der Gesellschaft erschienenen Blätter. 100 Kupferstiche.

OLIVER HALL. Kingshynn.

WILLIAM STRANG. Dorflandschaft. — Bauerngehöft. — Bildnis des Dichters Rudyard Kipling. — Der Vorleser.

B. HOLZSCHNITTE

MARTIN HOENEMANN. Lesende Frau. Titel nach H. Looschen.

ALBERT KRÜGER. Bildnis der Bianca Maria Sforza. Nach Leonardo da Vinci. Farbiger Metallschnitt. — Das Schweigen im Walde. Nach Arnold Böcklin. Farbiger Metallschnitt.

WILLIAM NICHOLSON. James Mc Neill Whistler. Farbenholzschnitt.

C. LITHOGRAPHIEN

BRUNO HÉROUX. Der Kunstsammler L.

HEINRICH OTTO. Herbstmorgen. — Mondnacht. — Blühende Kastanien. Farbige Lithographien.

HENRY BATAILLE. »Têtes et Pensées.« Paris 1901.

ALEXANDRE LUNOIS. Die Absynthtrinkerin. — Spanische Guitarrespielerin. Farbige Lithographieen. — Frau beim Brotbacken.

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES. Die Hoffnung. (Mädchenkopf.)

RICHARD PARKES BONINGTON. 65 Blatt Lithographien und Stiche von und nach ihm.

CHARLES HAZELWOOD SHANNON. Kind und Hahn.

D. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

J. K. A. MUSÄUS. Volksmärchen der Deutschen. Prachtausgabe in einem Band. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von R. Jordan, G. Osterwald, L. Richter, A. Schrödter. Leipzig 1842. 8°. Hoff 779—929.

J. P. HEBEL. Allemannische Gedichte. Ins Hochdeutsche übertragen von R. Reinick. Mit Bildern nach Zeichnungen von Ludwig Richter. Leipzig 1851. 8°. H. 1592—1686.

Deutsches Balladenbuch. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Ehrhardt, T. von Oer, H. Plüddemann, L. Richter und C. Schurig. Leipzig 1852. 8°. H. 1727—29.

LUDWIG BECHSTEIN. Märchenbuch. Mit 174 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. Erste illustrierte Ausgabe. Leipzig 1853. 8°. H. 1871—2041.

LUDWIG BECHSTEIN. Märchenbuch. Mit 187 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. Zweite illustrierte Ausgabe. Leipzig 1857. 8°. H. 2408—2423.

Home Thoughts and Home Scenes in Original Poëms by J. Ingelow.. and Pictures by A. B. Houghton engraved by the Brothers Dalziel. London 1845. 8°.

WILLIAM ALLINGHAM. The Music Master. With nine Woodcuts by A. Hugues, D. G. Rossetti and J. E. Millais. London 1855. 8°.

The Parables of Our Lord and Saviour Jesus Christ: with pictures by J. E. Millais engraved by the Brothers Dalziel. London 1864. 8°.

BIRKET FOSTER. Pictures on English Landscape.. engraved by the Brothers Dalziel. London 1864. 4°.

The Cornhill Gallery containing 100 Engravings.. being Designs.. for the Cornhill Magazine by F. Leighton, F. E. Millais, G. du Maurier engraved by Dalziel, Linton and J. Swain. London 1864. 4°.

MIQUEL DE CERVANTES. Adventures of Don Quixote. Translated by C. Jarvis. With 100 Illustrations by A. B. Hougthon engraved by the Brothers Dalziel. London 1866. 8°.

Pictures of Society. From the pencils of celebrated artists and the pens of popular authors. London 1866. 8°.

A Round of Days described in Original poems.. and in pictures by eminent artists engraved by the Brothers Dalziel. London 1866. 4°.

J. and F. DALZIEL. Illustrated Arabian Nights' Entertainments. With Illustrations by eminent artists. London o. J. 8°.

DEAN SWIFT. Gullivers Travels.. illustrated by T. Morten. London o. J. 8°.

J. and F. DALZIEL. Bible Gallery. Illustrations of the old Testament from original drawings by F. Leighton, A. J. Poynter, F. Madloe Brown, A. B. Houghton, G. F. Watts, E. Burne Jones, Holmann Hunt.. London 1881. fol.

LAURENCE HOUSMAN. Arthur Boyd Houghton. A Selection from his work.. printed.. from the original wood blocks. London 1896. 4°.

E. BÜCHER MIT RADIERUNGEN

(PHILIPPE BURTY). Sonnets et Eaux-fortes. Paris 1869. fol.

ADOLPHE WILLETTE. Pauvre Pierrot. o. O. u. J. 4°.

(A. VOLLARD). Les Peintres-Graveurs. Paris 1896—1897. fol. 2 Bände mit 54 Blatt Radierungen, Lithographien und Holzschnitten.

WALTER GEIKIE. Etchings illustrative of Scottish Character and scenery. Edinburgh 1841. 8°.

Songs of Shakespeare illustrated by the Etching Club. London 1843. fol.

Etch'd Thoughts by the Etching Club. London 1844. fol.

JOHN MILTON. L'Allegro and il Penseroso. Illustrated with etchings on steel by Birket Foster. London 1869. 8°.

Passages from modern English Poets illustrated by the Etching Club. London o. J. 8°.

LIPPMANN

D. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind um 9 griechische, 2 römische, 25 mittelalterliche, 51 neuzeitliche Münzen und 2 Medaillen, insgesamt 89 Stück vermehrt. Wir verdanken dieselben dem Königlichen Ministerium für auswärtige Angelegenheiten, der Stadt London, dem westpreufsischen Provinzial-Museum in Danzig und den Herren Professor Conze, Direktor Dressel, Gebert in Nürnberg, Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf und Direktor Wiegand.

MENADIER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Als wertvolles Geschenk vom Service des antiquités de l'Égypte ging der Sammlung der Gipsabgufs eines im Museum von Kairo befindlichen, sehr merkwürdigen Denkmals zu. Es stellt den toten Osiris dar, wie er auf der Bahre liegt und von seinen Verwandten in Sperbergestalt geschützt wird. Das Bildwerk selbst stammt aus der Spätzeit ägyptischer Kunst, ist aber in Abydos, im Grabe des Zer, eines Königs der ersten Dynastie, gefunden worden. Dieses Grab galt nämlich, wir wissen nicht warum, den späteren Ägyptern als Grab des Gottes Osiris und genofs deshalb hohe Verehrung, wie die vielen dort niedergelegten Weihgeschenke beweisen. Ein solches ist auch das Bild des toten Gottes, dessen Abgufs wir dem Service verdanken. Der Name des Stifters ist leider nach ägyptischer Sitte auf dem Denkmal überall durch einen späteren, feindlich gesinnten König ausgemeifselt worden.

Die Sammlung der Papyrus konnte durch Herrn Dr. Reinhardt eine ältere koptische Handschrift erwerben, die eine bisher unbekannte Schrift, wie es scheint, dogmatischen Inhalts enthält. Der Papyrus ist in unzählige Bruchstücke zerfallen, doch besteht die Hoffnung, dafs sich der gröfste Teil des Buches wieder zusammensetzen läfst. Genaueres über den Inhalt wird sich erst sagen lassen, wenn die Arbeit beendigt ist.

Aufserdem aber können wir einen unerwarteten Fund verzeichnen, der unter einer grofsen Menge, im Jahre 1896 erworbener Papyrusfetzen gemacht worden ist. Es handelt sich um ein Stück Pergament, das über 50 mehr oder weniger vollständige Verse von Gedichten der Sappho enthält. Von ihnen waren nur drei Zeilen bisher durch Citate bei einem antiken Schriftsteller bekannt.

Das Studienmaterial ist wieder um rund 350 Photographien, meist nubischer Denkmäler, erweitert worden.

Von den »Ägyptischen Inschriften aus den Königlichen Museen zu Berlin. Herausgegeben von der General-Verwaltung (Leipzig, Hinrichssche Buchhandlung)«, ist das erste Heft, enthaltend Inschriften des alten Reiches, erschienen.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurde:

Eine Bauurkunde Nebukadnezars aus dem Sonnentempel zu Sippar, ein ausgezeichnet erhaltenes Duplikat dreier Thoncylinder des Britischen Museums, enthaltend zwei neubabylonische Schriftkolumnen zu 16 und 19 Zeilen.

Ein grofses Bruchstück eines Ziegelsteins des Patesi Eannadu mit 17 vollständig erhaltenen archaischen Schriftzeilen.

Ein wertvoller Lapislazuli-Siegelcylinder eines Patesi von Ašnun, namens Ur-Nin-giš-zi-da.

Ein oben abgestumpfter Thonkegel mit 19zeiliger Inschrift in sehr schönem altbabylonischem Kursiv, enthaltend die Bitte, den Sarg, dem er beigegeben sei, vor Beschädigung zu bewahren; wer dies thue — schliefst die Inschrift —, dessen Name sei auf der Oberwelt gesegnet, in der Unterwelt trinke seine abgeschiedene Seele klares Wasser, das heifst: sie gehe ein in das Paradies.

Ferner 48 altbabylonische Kontrakttafeln.

Endlich ein grofser sogenannter Nagelcylinder eines Patesi der Stadt Susa »Machthabers des Landes Elam«, mit dem semitischen Namen »Pî(?)-ša-Šušinak«. Die altbabylonische Aufschrift umfafst 11 Schriftzeilen.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Präsident des Königlichen Patentamtes: Katalog der Bibliothek des Königlichen Patentamtes. 1. Nachtrag. Berlin 1901.

Generaldirektion der Königlichen Sammlungen in Dresden: Führer durch die Königlichen Sammlungen in Dresden. 6. Auflage. Dresden 1902.

Verwaltung des Baron Bruckenthalschen Museums in Hermannstadt: Führer durch die Gemälde-Galerie, von M. Csaki. 5. Auflage. Hermannstadt 1901.

Verwaltung der Khedivialen Bibliothek in Kairo: Publications de la Bibliothèque Khédiviale, Vol. XIII: Catalogue de la section européenne. 1. L'Égypte. 2e édition. Le Caire 1901.

Herr Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. R. Kekule von Stradonitz: Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im XIX. Jahrhundert. Rektoratsrede. Berlin 1901.

Archäologische Gesellschaft in Berlin: 61. Winckelmannsprogramm. (R. Kekule von Stradonitz: Über ein Bildnis des Perikles.) Berlin 1901.

Schriftleitung der Hamburger Zirkel-Korrespondenz: Abbildungen Freimaurerischer Denkmünzen und Medaillen. Bd. III. Hamburg 1901.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Friedrich Lippmann: Wolfgang von Wurzbach, Josef Kriehuber. München 1902. — T. Sturge Moore, Altdorfer. London 1900.

Herr Dr. Paul Kristeller in Berlin: L'affresco di Domenico Riccio detto il Brusasorci nel palazzo Da Lisca (già Ridolfi) a Verona. Trento 1901.

Herr Albert Jaffé in Hamburg: Miniaturen-Katalog, zusammengestellt von Albert Jaffé. Hamburg (1902).

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

SÜDASIEN

Geschenkt wurde: Von Seiner Majestät dem Kaiser Wilhelm II: vier Kopfbedeckungen aus Borneo und vier Krisse aus Java. Von Herrn A. von Lecoq: eine Palmblatthandschrift aus Ceylon. Von Herrn Carl Boehmer: eine Sammlung ethnologischer Gegenstände sowie eine kostbare Waffensammlung aus Indonesien.

Gekauft wurden: Drei vorderindische Wassergefäfse. — Ein Album mit Photographien: Antiquités Javanaises von VAN KINSBERGEN.

OSTASIEN

Geschenkt wurden: Von Herrn Dattan (i. F. Kunst & Albers, Wladiwostok): fünf Photographien von Inschriften (chinesisch, jutschen, mongolisch) zweier Steine des Wladiwostoker Museums, vom Tyr-Felsen bei Nikolajewsk an der Amurmündung stammend. Von Herrn Oberleutnant a. D. Hoebel: zwei chinesische Schmucknadeln, sowie zwei aus einem Kloster an der Südgrenze der Mongolei stammende tibetische Holzdrucke. Von Herrn Schriftsteller Paul Walter: zwei Photographien von Teilen eines japanischen Opfertisches. Von Herrn Dr. Erdmannsdörffer: zwei moderne japanische Flöten.

Gekauft wurden: Eine ethnologische Sammlung aus dem Turuchansker Gebiet (Jenissei-Gouvernement, Sibirien), die Jenissei-Ostjaken, Tungusen, Dolganen, Jakuten und Samojeden betreffend. — Ein Bronze-Altargerät (lamaistisch) »die weifse Muscheltrompete«. — Zwei Padmapâṇi-Figuren (Bronze) mit chinesischer datierter Inschrift. — Drei lamaistische Bronzefiguren. — Eine tibetische Handschrift aus einem Kloster an der Südgrenze der Mongolei.

WESTAFRIKA

Herr Stationsleiter Mischlich in Kete-Kratschi schenkte eine Anzahl von Fetischen aus seinem Bezirke mit genauen Angaben über ihre Bedeutung. Herr Leutnant Smend, Stationsleiter in Misahöhe, schenkte eine Sammlung aus Togo. Herr Oberleutnant Graf Zech schenkte eine Sammlung von gröfstenteils auf das Fetischwesen bezüglichen Gegenständen aus der Landschaft Kuve in Togo. Herr Professor von Luschan schenkte ein Bruchstück einer Bronzeplatte aus Benin, das sich als zu einer bereits im Besitz des Museums befindlichen Platte gehörig erwiesen hat. Herr Hauptmann Ramsay schenkte eine Sammlung von den Bali und eine grofse geschnitzte Holzfigur der Banyang. Herr Hauptmann Langheld schenkte eine Sammlung aus Nordwest-Kamerun, darunter eine sehr schöne geschnitzte Thür der Ngolo. Aus derselben Gegend stammt eine Sammlung, die Frau Geheimrat Schönfeld aus dem Nachlasse ihres in Kamerun verstorbenen Sohnes dem Museum zum Geschenk gemacht hat. Eine sehr wertvolle Bereicherung der Kamerun-Sammlungen stellt eine grofse von Herrn Stabsarzt Dr. Hösemann geschenkte Kollektion dar, die aus dem bisher noch ganz unbekannten Gebiet zwischen oberem Wuri und Mbam stammt.

Angekauft wurde eine Sammlung aus Nord-Kamerun (Bakundu und Bali) und eine grofse Sammlung aus dem nördlichen Togo.

OSTAFRIKA

Herr Leutnant Braun schenkte eine sehr interessante Sammlung aus Upogoro und den benachbarten Landschaften. Herr C. Wiese in Chiromo schenkte eine Sammlung aus den Landschaften am Schirwa-See. Herr H. Dethlefs schenkte eine Kopfbank der Turkana, von einem im Museum bisher noch nicht vertretenen Typus. Herr von Steffanelli schenkte einen Palmadario, ein in Portugiesisch-Ostafrika gebräuchliches Instrument zur Züchtigung von Sklaven.

Durch Tausch wurden zwei Blasebälge aus Deutsch-Ostafrika erworben.

SÜDAFRIKA

Herr Oberleutnant Volkmann schenkte eine Reihe interessanter Gegenstände von den Kung-Buschmännern.

OZEANIEN

Herr Bezirksamtmann Fritz in Saipan schenkte eine grofse Anzahl von Stein- und Muschelgeräten und anderen Altertümern, die in alten Ruinen und Gräbern des Marianen-Archipels gefunden wurden.

Angekauft wurde eine grofse Sammlung, hauptsächlich von der Matthias-Insel, von etwa 280 Stück; durch Tausch mit der Kaiserlichen Petersburger Akademie der Wissenschaften erworben 13 Gipsabgüsse von alten Schnitzwerken aus Polynesien.

MITTELAMERIKA

Geschenk. Seine Exzellenz der Herzog von Loubat in Paris: Codex Fejérváry-Mayer. Manuscrit mexicain précolombien des Free Public Museums de Liverpool. Publié en chromophotographie par le Duc de Loubat.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Kaufmann Alb. F. Perl in Potsdam: Bambusbüchse der Kaschivo von Rio Ucayali, Perú. Herr Kreisschulinspektor Haase: eine thönerne Tabakpfeife aus voreuropäischer Zeit, 14 Puppen aus Feigenpasta und Zeug, eine Anzahl kleiner Thongefäfse u. s. w. aus Boiivien, sowie ein Poncho-Hemd und Schmucksachen der Tschiriwano, Tapietí und Toba des Gran Chaco. Herr Juan B. Ambrosetti in Buenos Aires: 7 Photographien von Calchaquí-Altertümern. Herr Ig. E. Wie in Münster: 2 Taschen aus Otterfell der Lengua des Gran Chaco.

Ankauf. Zwei Decken aus Otterfellen mit bemalter Fleischseite von den Lengua des Gran Chaco.

i. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Friedrich Schichan in Berlin: eine Hirschkrone vom Schlofsberge Burg, Kr. Kottbus. Herr Pfarrer Hobus in Dechsel: Urne und sechs Photographien anderer Funde von Dechsel, Kr. Landsberg a.W. Herr Lehrer Behncke in Gassen: eine facettierte Urne von Gassen, Kr. Sorau. Herr Lehrer Steinike in Gassen: mehrere Thongefäfse von Gassen. Herr Lehrer Baum in Gassen: ein Thongefäfs von Gassen. Herr Gutsbesitzer Brodach in Jüritz: vier Thongefäfse von Jüritz, Kr. Sorau. Herr Oberleutnant H. von Schierstädt in Trebichow: eine Urne und Gefäfsscherben von Trebichow, Kr. Krossen. Herr Regierungs- und Baurat Hesse in Frankfurt a. O.: Gefäfsscherben von Breslagk, Kr. Guben. Herr Professor Schneider in Steglitz: eine Urne mit Beigaben von Grofs-Lichterfelde, Kr. Teltow. Herr Rittergutsbesitzer Dr. Treichel in Liebenow: Thongefäfse, kleine Bronzen und Gefäfsscherben von Liebenow, Kr. Landsberg a. W. Herr Grubenbesitzer Körner in Berlin: Thongefäfs von Britz, Kr. Teltow.

Überweisung durch die Königliche Eisenbahn-Direktion Berlin: Thongefäfse von Koschen, Kr. Guben.

Ankäufe. Thongefäfse von Senftenberg, Kr. Kalau. Zwei Steinhämmer von Zicher, Kr. Königsberg, und Soldin. Bronzen aus Gräberfeldern von Guben und Seitwann, Kr. Guben.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Urne mit einer Nadel und Ring aus Eisen von Grofs-Beuthen, Kr. Teltow. Zerbrochene Urne von Löwenbruch, Kr. Teltow. Urnen und Beigaben von Dechsel, Kr. Landsberg a.W.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankauf. Bronzen u. s. w. von Ramutten-Jahn, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Überweisung durch die Eisenbahn-Betriebsinspektion Berent: Urnen und Gefäfsscherben von Gollubien, Kr. Karthaus.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Funde von Gollubien, Kr. Karthaus.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Ihre Excellenz die Frau Gräfin Bernstorff auf Wurchow: ein Rinderhorn (Trinkhorn), zu einem grofsen Bronzefunde von Biall bei Wurchow, Kr. Neustettin, gehörig.

Ankäufe. Ein Feuersteinbeil von Liepe und ein Steinhammer von Mauseort, Kr. Ückermünde. Ein Bronze-Hohlcelt von Rügen.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Spätslavische Funde von Rowen, Kr. Stolp.

PROVINZ POSEN

Ankäufe. Thongefäfse und Beigaben von Weine, Kr. Fraustadt, und Neudorf, Kr. Bomst. Ein Hacksilberstück von Unterwalden, Kr. Bomst; ein Kugelgefäfs von Birnbaum.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Römische Funde aus zwei Hügelgräbern von Selgenau, Kr. Kolmar.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. 5 Thongefäfse und Scherben von Carolath, Kr. Freistadt.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Kantor Miethling in Goseck: einen Schädel aus einem »Steingrabe« von Goseck, Kr. Querfurt. Herr Maler Ludwig in Berlin: Thongefäfsscherben, zum Teil römischer Zeit, von Püggen, Kr. Salzwedel.

Ankäufe. Feuerstein-Lanzenspitze von Letzlingen, Kr. Gardelegen. Steingeräte aus der Gegend von Stöfsen, Kr. Weifsenfels.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankauf. Drei Steinbeile aus dem Kreis Gelnhausen.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk des Magistrates von Wiedenbrück: ein Baumsarg von Wiedenbrück, Regierungsbezirk Minden.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr Schachtmeister Hermann Krüger: einen Bronze-Hohlcelt von Pampow, Amt Teterow.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Herr Bürgerschullehrer Hermann Schmidt in Löbau i. S.: Schlackenstücke vom Löbauer Berge und vom Stromberge bei Weifsenberg. Thonscherben von Brestau und Pitschkau.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés in Berlin: kleine Feuersteingeräte, Bruchstücke von Steinbeilen, Thonscherben und ein Bruchstück einer Fibel von der »Alteburg« bei Arnstadt in Schwarzburg-Sondershausen.

HESSEN-DARMSTADT

Ankauf. Steingeräte und Terra-sigillata-Schale aus der Wetterau.

LOTHRINGEN

Geschenk. Herr Zeichenlehrer und Schriftsteller Robert Mielke in Charlottenburg: Briquetageproben von Vic-sur-Seille.

RUSSLAND

Ankauf. Bronze-Armring aus einem Skeletgrabe bei Naltschick, Ciskaukasien.

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankauf. Bronzekessel, Keulenkopf aus Bronze und acht kleine Thongefäfse aus Ungarn.

Im Austausch erworben: Ornamentierte Thongefäfsscherben von Schäfsburg in Siebenbürgen.

ITALIEN

Ankauf. Parierstange aus Bronze von einer Pferdetrense aus Oberitalien.

SCHWEIZ

Geschenk. Herr Bankier Alexander Meyer Cohn in Berlin: sechs Steinbeile in Hirschhornfassungen von Wollishofen, Kanton Zürich, und ein Kupfer-Flachcelt von Sitten, Kanton Wallis.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Cylinderbureau. Akajouholz mit Beschlägen von Goldbronze. Pariser Arbeit, wahrscheinlich von RIESENER, um 1770.

Vase, chinesisches Porzellan mit schwarzem Grund, in reicher Fassung aus Goldbronze. Paris, Mitte XVIII. Jahrhundert.

Thürklopfer mit zwei Gigantenkörpern, Bronze. Venedig, XVI. Jahrhundert.

Zwei Tischleuchter, Goldbronze, wahrscheinlich Wien um 1780.

Chokoladenkanne, Silber. Paris, Mitte XVIII. Jahrhundert.

Porzellangruppen und Geräte von Ludwigsburg, Wien und Meifsen.

Zwei Chorröcke, aus Teilen einer gestickten Decke gebildet, Aufnäharbeit in Seide und Brokat auf Sammet. Italien, Ende XVI. Jahrhundert.

Geschenke

Frau Koch von Winckler in Aleppo: Schnalle, Bronze mit Email.

Herr Professor Max Koch: Fünf gravierte Messingbeschläge.

Bureau des Internationalen Zoologen-Kongresses zu Berlin: Kongrefs - Abzeichen, Silber.

Leihgabe

Herr Hofgoldschmied Telge: Reisebesteck, Silber vergoldet. Geschenk Napoleon I. an seine Adoptivtochter Stephanie Beauharnais; jetzt Eigentum des Königs von Rumänien. Bezeichnet: Biennais Orfre de Sa Majesté l'Empereur et Roi à Paris. Um 1806.

Arbeiten neuerer Industrie

Frau Mankiewicz in Wien. Kunststickereien in Seide mit gemaltem Untergrund. Studien nach Pflanzen, zumeist in Aquarell ausgeführt und angefangene Arbeiten.

Schantung - Eisenbahn - Gesellschaft. Ehrentafeln in Gestalt seidener Vorhänge, welche der Schantung - Eisenbahn - Gesellschaft bei der Betriebseröffnung von der chinesischen Bevölkerung jener Distrikte dargebracht sind.

Herr Fritz Heckert in Petersdorf i. R. Gläser mit Emailfarben bemalt. Nach Entwürfen von Ludwig Sütterlin, ausgeführt in der Glashütte von Fritz Heckert in Petersdorf i. R.

LXXXXV. Sonderausstellung
vom 17. Oktober bis 24. November cr.

Ausstellung schwedischer Textilarbeiten, veranstaltet von dem Verein der Freunde der Handarbeit: Handarbetets Vänner in Stockholm.

LXXXXVI. Sonderausstellung
vom 19. bis 31. Oktober cr.

Adressen, Diplome, Medaillen und Ehrengeschenke, welche dem Geheimen Medizinalrat, Professor Dr. Virchow aus Anlafs seines 80. Geburtstages überreicht worden sind.

LXXXXVII. Sonderausstellung
vom 14. November ab

Ausstellung plastischer Arbeiten des Bildhauers HERMANN OBRIST in München, Nutz- und Zierbrunnen, Grabmäler, Aschenurnen und andere dekorative Arbeiten.

Als Hintergrund der Ausstellung eine Reihe persischer Teppiche, welche das deutsche Haus Holstein in Konstantinopel und Berlin, zumeist nach älteren Mustern und in der alten Technik, in Persien anfertigen läfst.

LXXXXVIII. Sonderausstellung
vom 19. Dezember ab

Ausstellung von Geweben aus der Sammlung des Museums. Prachtstoffe des XV. bis XVI. Jahrhunderts aus Europa und Vorderasien. Einige gröfsere Stoffbahnen des Mittelalters und des XVII. bis XVIII. Jahrhunderts.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung wurden vermehrt um 137 Werke und 994 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Der Reichskommissar für die Pariser Weltausstellung 1900, Herr Geheimer Ober-Regierungsrat Dr. Richter in Berlin: Eine Sammlung photographischer Aufnahmen von den Dekorationen der Deutschen Abteilung der Pariser Weltausstellung 1900.

Herren Velhagen & Klasing in Bielefeld: Walter von Zur Westen, Exlibris (Bucheignerzeichen). Bielefeld und Leipzig 1901.

Herr Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz: Friedrich Schneider, Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde. Mainz 1901.

Mr. Froment-Meurice in Paris: Eine Sammlung von Photographien seiner Arbeiten.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten u. a.: die Herren Breitkopf & Härtel (Leipzig), F. Bruckmann (München), E. W. J. Gärtner (Hamburg), W. Grohmann (Berlin), Th. Heiden (München), Professor Arthur Kampf (Berlin), Albert Knab (Berlin), Dr. B. Krieger (Berlin), Dr. Mayer (München), Heinr. Mercy Sohn (Prag), Graf Victor von Rex (Dresden), Rich. Riemerschmid (München), Dr. F. Sarre (Berlin), Joseph Sattler (Berlin), Karl Schmoll von Eisenwerth (München), Marcus Schüssler (Nürnberg), Richard Schulz (Berlin), Professor Fritz Schumacher (Dresden), The Smith Premier Typewriter Co. (London), Heinz Tovote (Berlin), Velhagen & Klasing (Bielefeld), Rudolf Warburg (Berlin), Anton Woworsky (Berlin), Frau Wanda von Dallwitz (Berlin), Wiener Verlag (Wien).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 31 Werke und 20 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenk ist zu verzeichnen:

Herr Verlagsbuchhändler J. M. Spaeth in Berlin: von Pflugk-Hartung, Napoléon I. Bd. 2. Das Erwachen der Völker. Berlin 1901.

JESSEN

K. NATIONALGALERIE

1. April — 31. Dezember 1901

Angekauft wurden die Gemälde: »Bildnis K. Begas d. Ält.« von H. POMMERENCKE, »Bildnis des Architekturmalers Haeger« von H. VON MARÉES, sieben Bilder — dekorative Malereien — von M. KLINGER und »Freiwillige Jäger 1813« von R. HAUG, letzteres im Austausch gegen das im vorigen Jahre erworbene Gemälde »Kampf im Kornfeld« von demselben Künstler,

die Bildwerke: »Statuette K. F. Lessings« — Bronze — von G. BLAESER, »Viktoria«, Marmorbüste von CHR. D. RAUCH und »Trinkendes Mädchen« von E. WENCK,

die Handzeichnungen: »Der Zug der drei Könige« — Feder — von J. A. KOCH, »Mittelitalienische Landschaft« — Rötel — von F. VON OLIVIER, Kastanienhain — Feder — von K. FOHR, »Das Kolosseum« — Feder, Wasserfarben — von F. HORNY, »Heuernte im Gebirge — Pastell — von FERD. ANDRI und »Santa Maddalena in Rom« — Wasserfarben — von H. HERMANNS, sowie eine Anzahl von Entwürfen und Illustrationen von K. SCHWERDGEBURTH, K. BARTH, TH. REHBENITZ, J. SCHNORR VON CAROLSFELD, J. THÜRMER, TH. TH. HEINE, FR. JÜTTNER, A. MÜNZER, ANG. JANK, P. RIETH, M. FELDBAUER, R. M. EICHLER und K. HANSEN.

Herr M. Levy in Berlin schenkte das Gemälde »Alte Frau, strickend« (Bildnis der Mutter des verstorbenen Künstlers) von L. EYSEN, die Beckerschen Hinterbliebenen das Bildnis Ed. Magnus von K. BECKER, und H. HERKOMER sein Emailbildnis des Präsidenten der Kgl. Akademie der Künste Geh. Regierungsrats Professor Ende.

Als Geschenk der Witwe des Oberstleutnants Dr. M. Jähns erhielt die Nationalgalerie aus dessen Nachlafs die getuschte Zeichnung »Szene aus der Schlacht bei St. Privat« von G. BLEIBTREU. Aus dem Nachlafs des Komponisten Professor von Herzogenberg wurde die Bleistiftzeichnung »Einführung der Künste durch das Christentum« von PH. VEIT überwiesen.

VON TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Dreiundzwanzigster Jahrgang Nr. 2. 1. April 1902

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

BEILAGE ZU Nr. 2

FEIER ZUM GEDÄCHTNIS IHRER MAJESTÄTEN DES HOCHSELIGEN KAISERS UND DER HOCHSELIGEN KAISERIN FRIEDRICH IM KUNSTGEWERBE-MUSEUM AM 25. JANUAR 1902

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs hat zum Gedächtnis Ihrer Majestäten des Hochseligen Kaisers und der Hochseligen Kaiserin Friedrich im grofsen Treppenhause des Kunstgewerbe-Museums ein Glasgemälde Aufstellung gefunden, das am 25. Januar, als dem Vermählungstage der Hochseligen Majestäten, mittags 12 Uhr, enthüllt worden ist.

Das Glasgemälde ist auf Allerhöchsten Befehl von Professor Ernst Ewald entworfen und in dem Königlichen Institut für Glasmalerei durch Professor Bernhard ausgeführt worden.

In dem dreiteiligen Fenster zeigt das Mittelbild die Gestalten des Kaiserpaares in Lebensgröfse, sich die Hände reichend, den Kaiser in voller Rüstung, die Kaiserin in Gewandung der entsprechenden Zeit. Die Gestalten heben sich von einem Vorhang aus Goldbrokat ab, auf dem der mächtige Reichsadler schwebt. In den beiden ganz licht gehaltenen Seitenfenstern erscheinen das preufsische und das englische Wappen in ornamentaler Einrahmung.

Die Feier war als eine innere Feier der Königlichen Museen, deren Protektor der Hochselige Kaiser Friedrich gewesen ist, angeordnet.

Am Fufse der Haupttreppe, welche zu dem Gemälde führt, fanden sich ein: der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Dr. Studt, der

Ministerial-Direktor, Wirkliche Geheime Ober-Regierungsrat D. Schwartzkopff, der Geheime Ober-Regierungsrat Müller, der Kommissar des Ministeriums für Handel und Gewerbe, Geheime Regierungsrat Dönhoff; ferner die Mitglieder des Beirats des Königlichen Kunstgewerbe-Museums, unter ihnen die Wirklichen Geheimen Räte Graf von Harrach und Graf von Dönhoff-Friedrichstein.

Als geladene Gäste waren erschienen aus der einstigen Umgebung des Hochseligen Kaiserpaares: der Ober-Hof- und Haus-Marschall Graf zu Eulenburg, der General der Infanterie von Mischke, der Ober-Hofmeister Graf von Seckendorff, der Hof-Marschall Freiherr von Reischach, der Kammerherr von Wedel, die Ober-Hofmeisterin Fürstin von Hatzfeldt-Trachenberg, die Palastdame Gräfin von Brühl, der Haus-Marschall Freiherr von Lyncker; ferner der Wirkliche Geheime Ober-Regierungsrat Dr. Hinzpeter, der Freiherr von Lipperheide, der Wirkliche Geheime Ober-Regierungsrat a. D. Lüders und der Geheime Regierungsrat, Professor Dr. Bertram.

Anwesend waren ferner die Direktoren und höheren Beamten sämtlicher Königlichen Museen, sowie die Beamten, Lehrer und Schüler des Kunstgewerbe-Museums, welche in dem mit Teppichen geschmückten Lichthof mit ihrem Banner Aufstellung genommen hatten.

Um 12 Uhr erschienen Seine Majestät der Kaiser und König, im Allerhöchsten Gefolge die General-Adjutanten General der Infanterie von Plessen und Generalleutnant von Scholl, der Flügel-Adjutant Oberstleutnant von Berg und der Chef des Zivilkabinets, Wirkliche Geheime Rat Dr. von Lucanus.

Seine Majestät der Kaiser und Allerhöchstsein Gefolge nahmen in der Mitte der unteren Galerie Platz.

Der Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten Dr. Studt eröffnete die Feier mit folgender Ansprache:

»Eure Kaiserliche und Königliche Majestät haben die Gnade gehabt, zum Gedächtnis Ihrer in Gott ruhenden Majestäten des Kaisers und der Kaiserin Friedrich ein Glasgemälde zu stiften, und zugleich zu genehmigen geruht, dafs die Feier der Enthüllung des Gemäldes an dem heutigen Jahrestage der Vermählung der Hochseligen Majestäten stattfinde. Das Bildnis soll in diesem Haus auch für kommende Zeiten Zeugnis ablegen von der segensvollen Förderung, welche das vaterländische Kunstgewerbe durch das Erlauchte Kaiserpaar erfahren hat, und von dem unauslöschlichen Dank, den wir Allerhöchstihm für die Begründung und Ausgestaltung dieses Museums und seiner Unterrichtsanstalt schulden.

Eure Majestät bitte ich, den ehrfurchtsvollsten Dank für die dem Kunstgewerbe-Museum zu teil gewordene huldvolle Gabe Allergnädigst entgegennehmen zu wollen.

Das herrliche Gemälde wird die Erinnerung an jene leuchtenden, tiefbetrauerten und heifsgeliebten Gestalten auch in den Herzen derer lebendig erhalten, denen es nicht vergönnt gewesen ist, das Wirken und Schaffen des erhabenen Kaiserpaares aus eigener Ausschauung bewundernd zu begleiten; es ist zugleich ein neues Unter-

pfand der hohen und weisen Fürsorge, die Eure Majestät, wie der gesamten vaterländischen Kunst, so dieser Anstalt fort und fort zu widmen geruhen.

Eure Majestät bitte ich allerunterthänigst um den Befehl zur Enthüllung.«

Nach der Enthüllung ergriff der General-Direktor der Königlichen Museen, Wirkliche Geheime Rat Dr. Schöne das Wort zu folgender Rede:

»Eure Kaiserliche und Königliche Majestät bitte ich um huldvolle Erlaubnis, auch namens der Museumsverwaltung und insbesondere namens der Hüter dieses Hauses und seiner Sammlungen, namens der Lehrer und Schüler seiner Unterrichtsanstalt den ehrfurchtsvollsten Dank aussprechen zu dürfen. Sie alle empfinden es als hohe Ehre und Genugthuung, dafs es dem Leiter dieser Unterrichtsanstalt vergönnt war, in einem monumentalen Kunstwerk der ehrfurchtsvollen Liebe und Verehrung für diese unvergefslich hohen Herrschergestalten Ausdruck zu geben, und dafs Eure Majestät an dem heutigen Gedenktage Allerhöchstselbst zu seiner Enthüllung haben erscheinen wollen. Es ist, als ob erst heute dieses stolze Haus durch ein bisher schmerzlich entbehrtes Denkmal seiner Begründer den letzten und schönsten Abschlufs empfinge.

Ursprünglich gedacht und geplant als eine freudige Huldigung an die Lebenden, ist dieses Bild zu einem Erinnerungszeichen geworden, das den heimgegangenen tiefbetrauerten Eltern der Erhabene, ihr Werk mit starker Hand weiterführende Sohn stiftet.

Für die ältere Generation würde es auch heute noch dieses äufseren Zeichens kaum bedürfen: allzulaut sprechen aus jedem Raume dieses Hauses die Erinnerungen an die Hohe Frau, die, angeregt und bestimmt durch das Beispiel ihres Erlauchten Vaters, im Jahre 1865 den ersten Anstofs zu der Bewegung gab, die zur Begründung dieses Museums und seiner Unterrichtsanstalt führen sollte. Mit erleuchteter Einsicht hatte Sie früh erkannt, was das Kunstgewerbe für Wohlstand und Gesittung der Nation bedeuten will und was dem preufsischen Kunstgewerbe not that. Durch alle Phasen seiner Entwickelung hat Sie diesem Institut Ihre huldvolle Fürsorge und thatkräftige Unterstützung bewahrt, von jenen bescheidenen Anfängen der Stallstrafse an bis zum Einzug in diesen hochragenden Bau, von der Gründung eines mit den Schwierigkeiten des Tages mühsam ringenden Privatvereins bis zum Übergang der Sammlungen und der Unterrichtsanstalt in die Staatsverwaltung. Und nie werden wir vergessen, wie Sie noch bis in die letzte, schwere Leidenszeit hinein die Sicherung der künftigen Entwickelung dieser Anstalt auf dem Herzen getragen hat, eine Sicherung, wie sie durch Eurer Majestät gnädige Fürsorge mit der bereits begonnenen baulichen Erweiterung für alle Zeit gewonnen ist.

Unvergefslich wird allen, die gegenwärtig waren, der 21. November des Jahres 1881 sein, als an dem Geburtstage Seiner Erlauchten Gemahlin Seine Majestät der Kaiser Friedrich an der Seite Allerhöchstderselben und umgeben von den Prinzen und Prinzessinnen Seines Hauses, im Namen und Auftrag Allerhöchstseines Kaiserlichen Vaters diesem eben fertiggestellten Hause die Weihe gab. Auch Er hat dieser

Anstalt von ihren ersten Keimen an das regste Interesse eines hochsinnigen Freundes der Kunst und darüber hinaus jede Förderung geschenkt, zu der Er Gelegenheit fand, zumal als sie wenige Jahre darauf in die Reihe der Seinem Protektorat unterstellten Museen eingegliedert wurde. Was Er diesen Museen allen als ihr Protektor durch sechzehn Jahre hindurch gewesen ist, vermögen kurze Worte nicht zu erzählen und werden ganz wohl nur diejenigen ermessen, die Sein Wirken in der Nähe haben verfolgen können. Denn weit schwerer als alles, was in die Öffentlichkeit hinaustrat, fällt die unablässig anregende und ermutigende Fürsorge, die bei keiner Schwierigkeit versagende Hilfe und Förderung ins Gewicht, die aller Öffentlichkeit sich entzog. Langsam sind die Früchte Seines Wirkens gereift. Vor wenigen Wochen erst haben sich die Thore der Stätte geöffnet, die Eure Majestät den pergamenischen Schätzen bereitet haben, die bei ihrer Entdeckung niemand mit hellerer Freude und höherer Genugthuung begrüfst hat als der Erlauchte Protektor unserer Museen. Und wenn einst der schöne Bau, den Eure Majestät dem Andenken Seiner Majestät des Kaisers Friedrich bestimmt haben, vollendet dastehen wird, so wird auch damit ein Lieblingsgedanke des Hohen Kaiserlichen Paares verwirklicht sein, dessen ganzes Herz an der Schönheit hing und das in Kunstsammlungen auch zunächst und vor allem der Kunst und der Schönheit gedient wissen wollte.

Im leuchtenden Glanze solcher Erinnerungen steht das Erlauchte Paar vor dem inneren Auge derer, die das Glück gehabt haben, Augenzeugen Seines Lebens und Thuns zu sein und Ihm dienen zu dürfen. So möge es aus diesem von Eurer Majestät gestifteten Bilde auch zu kommenden Geschlechtern sprechen, vor allem zu der Jugend, die an dieser Stelle sich für den Dienst der Kunst und des Vaterlandes heranbildet.

Unsäglich schwere Zeiten des Leidens haben nach Gottes unerforschlichem Ratschlufs über diese nach menschlichen Gedanken nur zu sonnigem und beglückendem Wirken berufenen Gestalten hereinbrechen sollen. Noch ist die Erinnerung daran zu lebendig, noch ist die Trauer um die Heimgegangenen zu frisch und tief, als dafs es uns nicht auch in dieser Stunde drängte, ihr Ausdruck zu geben.

Aber wir wissen und vertrauen, dafs der hohe und reine Sinn, von dem Ihr Wirken geleitet war, nicht mit Ihnen ins Grab gesunken ist: er lebt und soll fort und fort für alle Zeiten in diesen Hallen walten. Wir alle, das darf ich im Namen von Alt und Jung aussprechen, wir alle geloben, diesem hohen und reinen Sinne treu zu bleiben, in unverbrüchlicher Hingabe an die idealen Güter unseres Volkes, in heifser Liebe zu deutscher Art und Kunst und in unerschütterlichem Glauben an ihre sittigende und veredelnde Macht.

Und dabei getrösten wir uns der Gewifsheit, dafs wir auf Eurer Majestät gnädigen Schutz und machtvolle Fürsorge für jedes ehrliche und lautere Streben bauen dürfen, das sich der höchsten Ziele der Kunst und ihrer hohen Verantwortung bewufst ist. In solchem Gefühl unterthänigsten Dankes und ehrfurchtsvollen Vertrauens vereinigen wir uns zu dem alten Rufe der Treue: Seine Majestät unser Allergnädigster Kaiser und König lebe hoch! hoch! hoch!«

Hierauf nahmen Seine Majestät der Kaiser und König das Wort zu nachstehender Ansprache:

»Eurer Excellenz spreche Ich Meinen herzlichsten und tiefgefühlten Dank aus für die erhebenden Worte, mit denen Sie soeben des Wirkens Meiner verewigten Eltern gedacht haben.

Mit der Enthüllung des Gedenkfensters haben die Anstalten, die Meinen Eltern ihre Existenz verdanken, einmal ihren Dank abgetragen und zum andern sich ein ewiges Vorbild geschaffen. Unser Aller Herzenswunsch hätte es gewifs entsprochen, wenn wir heute um die beiden Stifter und Förderer dieses Hauses versammelt gewesen wären, um ihnen diese Gabe als einen Grufs entgegenzutragen.

Aus dem idealen, hohen und reinen Sinne Meiner Eltern entsprossen, mufs die Anstalt auch in diesem Sinne weiter geleitet werden.

Was die schweren Prüfungsjahre, die in den letzten Jahrhunderten über unser Volk und Vaterland dahingestürmt sind, zerstört und unserem Volke genommen haben, das sollte diese Anstalt wieder in das Volk hineintragen. Die köstlichen Sammlungen, die hier aufgestellt sind, zeugen von der Kunst und der Liebe zur Kunst und von dem Verständnis für dieselbe bei unseren Vorvätern, und Ich meine, dafs die Aufgabe dieser Anstalten nie besser im Sinne Meiner Eltern durchgeführt werden kann, als wenn dieses Gefühl für die Kunst in dem Volke wieder lebhaft angeregt wird, so zwar, dass kein Gegenstand in Gebrauch genommen wird, der nicht einer künstlerischen Form sich erfreut, und dafs die künstlerische Form sich stets wieder anlehnt an das bewährte Schöne, was uns aus früheren Jahrhunderten überliefert ist. Denn das liegt in dem Gefühl und in dem Wesen eines jeden Menschen: was der Mensch einmal Schönes geschaffen hat, das bleibt für alle Jahrtausende schön, und wir, die wir nachfolgen, haben nur das Schöne festzuhalten und es unseren Lebensbedürfnissen anzupassen. Und das mögen sich auch die Schüler dieser Anstalt stets wieder vor Augen halten.

Von einer idealen Figur wie der Meines Vaters, an der Seite Meiner seligen Mutter, seiner Gattin, getragen von der Liebe seines Volkes, ist der Segen herabgeströmt; eine herrliche Gestalt, der der Staub der Strafse nicht einmal an den Saum des Gewandes reichte. Und ebenso das herrliche, verklärte Bild Meiner Mutter — diese sorgende Frau, deren jeder Gedanke Kunst war, und bei der alles, sei es noch so einfach, das für das Leben gestaltet werden sollte, von Schönheit durchweht war. Ein Hauch der Poesie umgab sie. Deren beider Sohn steht vor Ihnen als ihr Erbe und Vollzieher. Und so, wie Ich es schon früher ausgesprochen habe, so sehe Ich es auch als Meine Aufgabe an, im Sinne Meiner Eltern die Hand über Meinem deutschen Volke, seiner heranwachsenden Generation zu halten, das Schöne in ihm zu pflegen, die Kunst in ihm zu entwickeln, aber nur in festen Bahnen und in fest gezogenen Grenzen, die in dem Gefühl für Schönheit und Harmonie im Menschen liegen.

Und so spreche Ich von ganzem Herzen den Wunsch für dieses hochragende Haus und für seine Anstalten aus, dafs aus ihm ein Segen in Hülle und Fülle über unser Volk strömen möge, dafs des Volkes Geschmack, sein Vergnügen und seine

Freude am Schönen von hier aus gepflegt und angeregt werden, damit jetzt, wo wir wieder so weit gelangt sind, dafs unser Volk mehr für die Kunst zu thun vermag, als in früheren, trüben Zeiten geschehen konnte, wir auch wieder auf die Stufe uns erheben, auf der unsere Väter vor Jahrhunderten standen. Das ist von Herzen Mein Wunsch!«

Nach dem Schlufs dieser Rede, welche die Versammlung tief bewegte, traten zwei Gruppen von Schülern und Schülerinnen des Museums vor, welche vor den Bildern Kränze niederlegten.

An demselben Tage haben Seine Majestät der Kaiser und König die Gnade gehabt, folgenden Allerhöchsten Erlafs an die General-Verwaltung der Königlichen Museen zu richten:

Ich habe vernommen, dafs Weiland Ihre Majestät die Hochselige Kaiserin und Königin Friedrich seit einer Reihe von Jahren die Gnade gehabt haben, den beiden besten Schülerinnen der Unterrichts-Anstalt des Kunstgewerbe-Museums am Schlusse des Schuljahres eine silberne Medaille mit Allerhöchstihrem Bildnis zu verleihen. In dankbarer Erinnerung an das lebhafte Interesse und die segensreiche Fürsorge der Verewigten für das Kunstgewerbe-Museum und seine Unterrichts-Anstalt will Ich diese Stiftung fortsetzen und den Vorschlägen der General-Verwaltung jedesmal gegen Ende des Schuljahres rechtzeitig entgegensehen.

Berlin, den 25. Januar 1902.

(gez.) Wilhelm R.

An die General-Verwaltung
der Königlichen Museen.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Dreiundzwanzigster Jahrgang Nr. 3. 1. Juli 1902

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1902

A. GEMÄLDE-GALERIE

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein überwies der Gemälde-Galerie zu dauernder Aufstellung:

1. Das Bildnis eines Mannes von dem Meister von Flémalle. Vergleiche die Publikation dieses Portraits im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1902 Heft 1.

2. Eine Landschaft mit Flufsufer von JACOB VAN RUISDAEL. Das aus der Sammlung Kums in Antwerpen stammende Gemälde zeigt eine Komposition, die mit geringen Abweichungen in einem etwas gröfseren Bilde der Dresdener Galerie und in einer ganz kleinen Studie der Londoner National Gallery vorkommt.

Als Geschenk eines Gönners, der nicht genannt zu sein wünscht, kam in die Galerie ein ganz kleines ovales Bild von der Hand des älteren JAN BRUEGHEL, darstellend eine Landschaft mit einem Feldweg.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originale wurde die früher im Besitz des spanischen Ministerpräsidenten Canova de Castillo befindliche Bronzestatue eines Hypnos erworben, die in etwa zwei Drittel der Lebensgröfse ausgeführt das Motiv der Madrider Marmorstatue wiederholt, die Formen aber mehr ins Knabenhafte übersetzt zeigt. Die Figur ist bei Jumilla (Provinz Murcia) gefunden; der Kopf, die Arme und der vordere Teil des linken Fufses fehlen; sonst ist die Erhaltung, abgesehen von einer gedrückten Stelle unter der linken Brust, vorzüglich und läfst die aufserordentlich zarte lebendige Modellierung voll zur Geltung kommen.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurden folgende Abgüsse angekauft:

die sogenannte Aphrodite von Marseille in Lyon,

die sogenannte Lemnia in Dresden und ein nicht ergänzter Abgufs ihres Kopfes,

der Kopf der vatikanischen Periklesherme,

der Kopf der sogenannten Hygieia im Vatikan,

weibliche Gewandstatue aus Priene im British Museum.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein überwies zu dauernder Aufstellung in der Abteilung:

Einen geschnitzten Altar in Freifiguren, darstellend die Krönung Mariä, von einem schwäbischen Meister aus der Zeit um 1500.

Durch Geschenke wurde die Sammlung im verflossenen Quartale beträchtlich bereichert.

Herr Konsul H. Wallich schenkte der Sammlung mittelalterlicher Bildwerke ein Vortragskreuz aus Bronze mit dem Kruzifixus in plastischer Bildung auf der Vorderseite, und gravierten Darstellungen auf der Rückseite, eine deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

Herr Ludwig J. Lippert in Hamburg überwies uns eine Elfenbeinplatte mit nebeneinanderstehenden Heiligen, eine italienische Arbeit vom Ausgang etwa des XIV. Jahrhunderts.

Herr Henry J. Pfungst in London schenkte ein kleines einfaches Bronzetintenfafs, an dessen fünf Seiten Plaketten, Portraits römischer Kaiser, angebracht sind, eine italienische Arbeit vom Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Der Unterzeichnete konnte der Sammlung einen Putto von der Hand des DONATELLO als Geschenk überweisen, über dessen Herkunft, Bedeutung und Charakter er im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1902 Heft 1 schon berichtet hat.

Einige interessante Stücke verdanken wir Gönnern, die nicht genannt zu sein wünschen, nämlich:

1. Eine in Holz geschnitzte Madonnenstatuette von einem Pisaner Meister aus der ersten Häfte des XIV. Jahrhunderts, als ein Werk der italienischen Holzplastik aus dieser Zeit von grofser Seltenheit.

2. Die genrehafte Freifigur eines sitzenden Kindes, das mit einem Bären spielt, in Terrakotta, von einem Florentiner Meister aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

3. Die Bronzestatuette eines sitzenden mit einem Hunde spielenden Kindes, eine Arbeit aus der Werkstatt des PETER VISCHER.

4. Die kleine Bronzefigur des sitzenden Hermes, ausgeführt von einem italienischen Meister zu Anfang des XVI. Jahrhunderts nach der Antike.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Aus dem Kunsthandel wurden erworben:

Für die Sammlung der Bronzen:

Fragmentierte überlebensgrofse Hand einer Statue, interessant als technische Probe.

Schöpfkelle, angeblich aus Steinamanger. Auf dem Griff ist zweimal der Stempel NIGER·F eingeschlagen.

Etruskische Pfanne mit nacktem Jüngling als Griff.

Korinthischer Standspiegel. Die Stütze bildet ein Mädchen im dorischen Chiton mit Taube in der Rechten. Zu beiden Seiten ihres Kopfes schweben zwei Eroten. Auf den Rand der Scheibe sind plastische Füchse und Hasen aufgesetzt.

Für die Sammlung der Vasen:

Eine Schale des geometrischen Stiles aus Rhodos der Art, die in den Athen. Mitteilungen 1897 S. 272 besprochen ist.

Flacher sogenannter rhodischer Teller mit dem Bild eines weidenden Stieres. Aus Rhodos.

Kugelige korinthische Kanne aus Korinth, mit ausgespartem Bildfeld, dessen Oberfläche einen rötlichen Farbüberzug trägt. Die Darstellung verrät deutlich ein chalkidisches Vorbild. Eine Sirene mit Palmette, von der zwei Lotosknospen ausgehen, auf dem Kopf fliegt zwischen zwei grofsen Hähnen, über deren Rücken Lotosknospen hereinranken.

Schwarzfigurige tiefe Schale mit plastischen Knöpfen auf den Henkeln, aus Italien. Sie hat nur Aufsenbilder. Auf der einen Seite eine Frau in dorischem Chiton nach rechts laufend, zwischen zwei Sphinxen, auf der anderen zwei Sirenen einander gegenüberstehend.

Rotfiguriger Krater aus Böotien mit der Darstellung des Telephos auf dem Altar.

Etruskische flache Schale aus Viterbo. Die Figuren sind mit roter Farbe auf den Firnisgrund gemalt. Auf der Aufsenseite nur flüchtige Mantelfiguren. Im Innenbild, von einem Blattkranz umgeben, Perseus mit dem Kopf der Gorgo und das Ketos. Abgebildet Annali dell' Inst. 1878 Tav. S.

Drei panathenäische Preisamphoren aus Benghasi in der Kyrenaika. Die eine ältere trägt auf der Rückseite ein jagendes Viergespann mit dem Lenker, von den beiden jüngeren zeigt die eine Reiter in der Übung des Schildstechens (vergl. Wolters, Zu grie-

chischen Agonen S. 20ff.), die andere Läufer. Aufser den gewöhnlichen Inschriften ist auf der zweiten Amphora noch ΕΡΧΕΝ, ἦρχεν, erhalten, auf der dritten steht ΕΥΘΥΚΡΙΤΟΣ ΑΡΧΩΝ (328/27 v. Chr.; vergl. Monumenti dell'Instituto X, Tav. 47f.).

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen sind hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

Meister mit dem Zeichen E. S. Die hl. Katharina. Unbeschrieben. Eingeklebt in ein handschriftliches deutsches Gebetbuch des XV. Jahrhunderts.

Florentiner Schule XV. Jahrh. Das Jüngste Gericht. Bartsch XIII, S. 268 Nr. 23, Meyer, Künstler-Lexikon II, S. 610 Nr. 59.

Italienische Schule XV. Jahrh. Satyr und Nymphe neben einem Weinstock stehend. Unbeschrieben.

Italienische Schule XVI. Jahrh. Ein Naturwunder vom Jahre 1514. Unbeschrieben.

ANTONIO CANALE (CANALETTO). Vollständiges Werk der Radierungen in 38 Abdrücken, darunter bisher unbekannte Blätter und frühe Plattenzustände. Nebst einer Zeichnung, Entwurf zum Titelblatt.

B. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Spiegel der menschlichen Behaltnis. Basel, Bernhard Richel 1476. fol. Hain Nr. 14936.

SIMON SCHAIDENREISSER. Odyssea. Augsburg 1538. 4°.

(SAVONAROLA) Compendio di Revelatione dello inutile Servo di Christo Frate Hieronymo da Ferrara . . Impresso in Firenze . . 1496. 4°.

C. BUCH MIT RADIERUNGEN

EDWARD YOUNG. The Complaint and the Consolation; or, Night Thoughts. London 1797. fol. Mit Radierungen von WILLIAM BLAKE.

D. ZEICHNUNGEN

HANS BALDUNG GRIEN. Männliches Bildnis. Mit der Jahreszahl 1531 und dem Monogramm des Künstlers rechts oben bezeichnet. 291 mm breit, 446 mm hoch. Kohlezeichnung mit etwas Rotstift.

LUCAS CRANACH D. Ä. Das heilige Abendmahl. Getuschte Federzeichnung. 135 : 187.

Niederländische Schule XV. Jahrh. Junge Frau in halber Figur. Silberstiftzeichnung. 89 : 148.

DIRICK JACOBSZ VELLERT (DIRK VAN STAAREN). Der Tod auf einen sitzenden Mann schiefsend. Getuschte Federzeichnung, oben im Halbrund geschlossen, 197 mm breit, 368 mm gröfste Höhe.

REMBRANDT. Die Heimkehr des Tobias. Getuschte Federzeichnung. 301 : 200. — Der blinde Tobias. Lavierte Sepiazeichnung. 153 : 158. — Tobias und der Engel. Lavierte Sepiazeichnung. 274 : 204. — Der zwölfjährige Christus im Tempel lehrend. 211 : 173. Getuschte Federzeichnung. — Sitzende alte Frau. Getuschte Federzeichnung. 95 : 114.

Schule REMBRANDTs. Kreuzigung Christi. Getuschte Federzeichnung. 162 : 110.

Venezianische Schule XV. Jahrh. (Plutarch). Cymonis Viri Illustris Vita ex Plutarcho Graeco in Latinum per Leonardum Justinianum versa . . per Nicolaum Jenson Gallicum Venetiis impressae 1478. Gedrucktes Buch mit Randzeichnungen und Initialen in getuschten, zum Teil leicht aquarellierten Federzeichnungen, von der Hand eines unbekannten tüchtigen venezianischen Künstlers der Epoche.

JACOPO ROBUSTI (TINTORETTO). Christus und die Jünger in Emmaus. Auf der Rückseite dieselbe Darstellung in anderer Fassung. Getuschte Federzeichnungen auf blaugrauem Papier. 297 : 209.

Werke neuerer Kunst

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

ANDREAS ACHENBACH. Holländische Staffage. — Matrosenleben.

FRANZ BOERNER. Gefilde der Seligen, nach Böcklin. Schabkunst.

FRANZ BOLT. Visitenkarte der Frau Schadow. Nach Gottfried Schadow.

JOHANN CHRISTOPH ERHARD. (128 Bl.) Ansichten aus den Umgebungen des Schneeberges. Apell Nr. 11, III. Zustand, 12, II., 13, III., 14, III., 15, III., 16, III. — Ansichten aus Oberösterreich, Salzburg, Tirol. A. 18, 19, 20, 21, II., 22, II., 23, III., 24, II., 25, II.

— Ansichten von Fulneck. A. 28, I. und IV., 29, V. und VI., 30, I., III. und VI., 31, I. und V. — Der Wasserfall zu Laxenburg. A. 34, I. — Die Georgenburg bei Schwaz. A. 35. — Radstadt am Tauern. A. 36, I. — Das Gespräch an der gotischen Säule. A. 43, I. und der Knabe mit dem Stecken. A. 58, I. auf ein Blatt gedruckt. — Das Gespräch an der gotischen Säule. A. 43, III. — Die Denksäule mit der eisernen Hand. A. 44, I. und II. — Der gefällte Weidenstamm. A. 46, I. und III. — Die Wasserrinne neben dem Weidenbaum. A. 47, I., II. und III. — Der Korbträger. A. 48, II. — Bruder Joseph. A. 51, II. — Die Kuhherde. A. 52, II. und III. — Der einspännige Karren. A. 53, III. — Die Winterlandschaft. A. 56, II. — Das Mädchen mit der Grasbürde. A. 57, III. — Der Knabe mit dem Stecken. A. 58, IV. — Die Bauernhütte neben dem Felsen. A. 59, III. — Der niedrige runde Turm. A. 60, I. und II. — Die Wäscherin am Röhrbrunnen. A. 61, I. und V. — Die wäschetrocknende Frau. A. 62, I und IV. — Die bellenden Hunde. A. 67, I. — Alter schützt vor Thorheit nicht. A. 73, II. — Der Bauer mit Kuh und Kalb. A. 74, I. — Der Jäger auf dem hölzernen Steg. A. 81, I. — Der Bauer das Marienbild grüfsend. A. 83, IV. — Die Holzleserin. A. 84, II. und III. — Das Pferd neben den Fuhrleuten. A. 99, I. und II. — Biwak der Kosaken. Unbeschrieben. — Rückzug der Franzosen. Unbeschrieben. — Russisches Militär. A. 105, I. und A. 106, II. (koloriert). — K. k. österreichische Kürassiere. A. 123, I. — K. k. österreichische Grenadiere. A. 124, III. — Die Reitschule. A. 125—175, II. (bezw. III.), 51 Bl. — Christian Karl André. A. 179, IV. — Der Dudelsackbläser. A. 180, I. und III. — Der Tabakraucher. A. 181, I. und III. — Der russische Infanterist. A. 182, III. — Randentwürfe. A. 189 und Der Wanderer. A. 45, auf ein Blatt gedruckt. — Grofse Rarität aus Frankreich. A. 190 (koloriert). — Napoleons Ankunft in der Unterwelt. A. 192 (koloriert). — Hirt der Campagna. A. Anhang 16, III.

LUDWIG EMIL GRIMM. (47 Bl.) Die hl. Elisabeth verläfst die Wartburg. Andresen Nr. 9. — Der Schutzengel. A. 12. — Jupiter auf dem Adler. A. 14. — Die Parzen. A. 15. — Preufsische Treue. A. 19, I. — Bettina von Arnim. A. 25. — J. F. Blumenbach. A. 30, II. — Derselbe. A. 31, II. — Pater Wolfgang Bock. A. 33. — Wilhelm von Dörnberg. A. 38, II. — J. G. Eichhorn. A. 41, II. — J. F. L. Goeschen. A. 45, II. — Die Brüder Grimm. A. 52. — Heinrich Heine. A. 54. — Graf Henneberg. A. 55. — C. E. Hefs. A. 56. — K. Himly. A. 57, II. — K. J. M. Langenbeck. A. 61, II. — Charlotte Kestner. A. 62, II. — Niccolò Paganini. A. 69, II. — Samuel Roesel. A. 71, II. — Gunda von Savigny. A. 75. — Dieselbe. Unbeschrieben. — G. Scharpff, L. Stein und S. Thomas. A. 79. — Das Preufsje von Schlüchteren. A. 84, I. — Jungfer Meil. A. 88. — Der Mann mit dem Helm. A. 103. — Das junge Mädchen mit dem Stieglitz. A. 121. — Bärtiger Mann mit gefalteten Händen. A. 128. — Bärtiger Mann mit gefalteten Händen. Unbeschrieben. — Künstlerunterhaltung in München. A. 129. — Albrecht Dürers Grab am 6. April 1828. A. 130. — Drei feilschende Juden. A. 138. — Die beiden Kapuziner. A. 139. — Klobes Abend. A. 143. — Die junge Mutter und der Knabe mit dem Falken. A. 148, II. — Der Weihnachtsbaum. A. 149. — Das Hirtenpaar. A. 162. — Bayerischer Hirtenjunge. A. 163. — Bayerische Bauern. A. 164. — Bayerische Bäuerinnen. A. 165. — Die Löwenjagd. A. 170. — Eremitenhaus auf dem Vesuv. A. 199. Ätzdruck. — Landschaft mit der Quelle. A. 210. — Die Kapelle zu Gmund. A. 212. — Jakob Grimm als Kind. A. 228. — Am Fenster sitzende Schwarzwälderin. Unbeschrieben.

MAX KLINGER. Integer Vitae. I. Zustand. — Der Künstler. IV. Zustand. Probedrucke, aus der II. Folge: Vom Tode. — Zum Gedächtnis von Felix Königs. Schabkunst.

KÄTHE KOLLWITZ. Die Weber. 6 Bl. Rad. und Lith. — Gretchen. — Frau an der Wiege. — Der Tanz um die Guillotine.

KARL LARSSON. Weiblicher Akt. — Kinderakt.

MAX LIEBERMANN. Der Dengler. — Mädchen mit Kuh.

EUGEN NEUREUTHER. Verleihung des Künstlerwappens an Albrecht Dürer durch Kaiser Maximilian. Nagler Mon. II, 1697 Nr. 14. — Das Leben Christi. Nr. 10.

HANS OLDE. Bildnis der Frau Luise Delbrück. Schabkunst.

FRIEDRICH PRELLER. Die Wartburg. Nagler Mon. II, 2330 Nr. 3. — Runensteine N. 4. — Eichen am Meeresstrand. N. 5. — Wald-

landschaft. N. 7. — Landschaft mit Schafheerde. N. 10. — Buchhändler Wesselhöft. N. 13. — Waldinneres mit Reh. Unbeschrieben.

HANS ROSSMANN. Neubeuern bei Rosenheim. (Geschenk des Herrn H. Rossner in Zeitz.)

GOTTFRIED SCHADOW. Die Neujahrskarte mit den Grazien. Friedländer Nr. 27. — Das hallische Thor. Fr. 33. Farbiges Aquatintablatt. — Grabdenkmäler Herzog Rudolfs von Sachsen und seiner Gemahlinnen. Fr. 35. — Selbstbildnis. Ein roter und ein schwarzer Druck. Unbeschrieben. — Commencement du Finale. Koloriertes Aquatintablatt. Unbeschrieben. — Wie das französische Volk dressiert wird. Kolorierte Radierung. Unbeschrieben.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL. Entwurf zu einer Kirche.

JOHANN WILHELM SCHIRMER. Die betende Nonne. Andresen Nr. 8. — Das Schlofs am Fufs der Felswand. A. 9. — Der Wald mit dem Hirschpaar. A. 13, II. und IV. — Der Wald am Wasser. A. 15, IV. — Der Hirt bei der Höhle. A. 22, I. — Der Sturm. A. 27.

ADOLF SCHROEDTER und W. OELSCHIG. Der Räuber, nach L. Robert.

JOHANN BAPTIST SONDERLAND. Mädchen Hühner fütternd. — Der Teufel in Salamanca. — Titelblatt zum Frankfurter Album 1845. — Die Zigeunerkarawane.

OTTO SPECKTER. Rückkehr von der Taufe.

KARL WAGNER. Die beiden Häuser am Wald. Andresen 9, III. — Die Windmühle. A. 17, III. — Der Isarfall. A. 18, III. — Im Schwarzathal. A. 23. — Der Hirt unter den grofsen Bäumen. A. 25. — Im bayerischen Gebirge. A. 27. — Waldesdurchblick auf einen Kirchturm. A. 29. — Eisenhammer in Tirol. A. 30, III. — In Tirol. A. 35. — Brücke in Tirol. A. 36, III. — Eichen mit Epheu. A. 39. — Im Wald. A. 44.

OTTO WAGNER. 22 Blatt Landschaften und Ansichten.

HANS WEYL. Weibliches Bildnis. (Geschenk des Künstlers.)

HEINRICH WOLFF. Unterhaltung. Roulettestich. — Selbstbildnis. Roulettestich. — Bildnis des Schriftstellers Paul Gutmann. Aquatinta. — Bildnis des Schriftstellers Scheidt.

PHILIPP ZILCKEN. Mädchenkopf. — Flufslandschaft. — Schiffe im Hafen. — Die Hütte. — Strafsenbild aus Verviers. — Kanal mit Windmühle. — Hof. — Ansicht aus der Umgebung von Dinant.

AUGUSTE BOUCHER-DESNOYERS. Glaube, Liebe, Hoffnung. Nach Raffael. 3 Blatt.

FELIX BUHOT. Die grofse Hütte. — Place Pigalle.

CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY. Sonnenuntergang, nach Ruisdael. Henriet 79, II. — Voyage en bateau. 15 Blatt. H. 90—105.

MARCELLIN DESBOUTIN. Die Kinder des Künstlers. — Papst Pius IX. — Der Bildhauer Soldi.

GUSTAVE DORÉ. Rossini auf dem Totenbett. Schlafende auf London Bridge.

LEOPOLD FLAMENG. Die letzte Puppe.

MARIANO FORTUNY. Der tote Kabyle. — Der Knabe mit der Viktoriastatuette. — Idylle. — Sitzender Araber. — Hufschmied in Marokko. — Kauernder Bettler. — Ein Bettler. — Ein Bettler. — Spanische Strafsenszene. — Wache in Tetuan. — Marokkanische Familie. — Der Einsiedler. — Velasquez.

EUGÈNE GAUJEAN. Das Tischgebet. Nach Chardin. Farbige Roulettearbeit.

HENRY GUÉRARD. Malerin im Garten. Farbiges Aquatintablatt.

LOUIS PIERRE HENRIQUEL-DUPONT. Lord Strafford auf dem Wege zum Schaffot. Nach Delaroche. Probedruck von der unvollendeten Platte. — Die fünf Heiligen. Nach Raffael. Künstlerdruck vor aller Schrift.

CHARLES JACQUE. Bauernhof mit Milchmagd.

ALPHONSE LEGROS. Mädchenkopf.

CHARLES MÉRYON. Das Marineministerium. Wedmore Nr. 26, II. Zustand. — Ansiedelung in Akaroa. W. 39, II. — Vedute aus Neukaledonien. W. 40, I. und II. — Pêche aux Palmes. W. 41, I. — Collège Henri IV. in Paris. W. 58, IV. und V. — Evariste Boulay-Paty. W. 87.

FÉLICIEN ROPS. Jäger auf dem Anstand.

ANDERS ZORN. Ballsaal.

ANTONJ MAUVE. Am Kanal. — Landschaft.

DAVID YOUNG CAMERON. Kanal in Amsterdam.

NORMAN HIRST. »The devils punch bowl.« — Berglandschaft. Schabkunst.

O. SHAM MC. LAUGHLAN. Die Kupferschmiede. — Die Hufschmiede. — Cours des Gobelins, Paris. — Am Kanal.

FRANK SHORT. Macon. Flufslandschaft. Nach Turner. Schabkunst. — Shap Jell. Schottische

Berglandschaft. Nach P. Dewint. Schabkunst. — Einfahrt in den Medway. Nach Turner. Schabkunst. — Huntsmen im Walde. Nach Turner. Schabkunst. — Abend am Blyth. — Deventer.

CHARLES ALBERT WALTNER. Comtesse de Barek. Nach Regnault.

JAMES MC. NEILL WHISTLER. Strafse in Zabern. Wedmore Nr. 11. — Der Bildhauer Drouet. W. 53. — Rotherhithe. W. 60.

B. HOLZSCHNITTE

AUGUSTE LEPÈRE. Der Justizpalast in Paris. Farbenholzschnitt.

MORLEY FLETCHER. Am Kanal. Farbenholzschnitt.

C. LITHOGRAPHIEN UND ALGRAPHIEN.

FERDINAND ANDRI. Niederösterreichische Bauern auf dem Markte.

JOHANN CHRISTOPH ERHARD. Die heimkehrende Bäuerin. Apell Nr. 97. — Russischer General. A. 110, koloriert. — Die russischen Bauern-Kosaken. A. 112, koloriert. — Kalmücken und Baschkiren. A. 113, koloriert. — Der Fouragewagen. A. 114, II. — Die vier Kürassiere. A. 115, III. — Donische Kosaken. Koloriert. Unbeschrieben.

PAUL EMIL JACOBS. Bildnisse der Professoren F. Jacobs, Galetti, F. W. Döring, C. G. Bretschneider, F. A. Ukert, O. H. Welcker, E. F. Wüstemann, C. F. Schulze, V. C. F. Rost, F. L. A. Regel, F. Kries.

KÄTHE KOLLWITZ. Bauernkrieg. — Selbstbildnis.

FRANZ KRÜGER. Durchgehende Pferde. — Drei Offizierspferde. — Drei Windhunde.

HANS OLDE. Bildnis des Fräulein Averdieck.

FRIEDRICH PRELLER. Der hl. Eustachius.

JOH. MARIA QUAGLIO. Der Klosterhof von Grotta-ferrata.

GOTTFRIED SCHADOW. Neujahrswunsch 1830.

ADOLF SCHROEDTER. Tutti.

OTTO SPECKTER. Fuchs von Hunden umstellt. — Stute und Fohlen.

HEINRICH WOLFF. Sitzende Frau.

THEODOR VON HOYTEMA. Dierstudies. 1898. 6 Blatt.

RODOLPHE BRESDIN. Der barmherzige Samariter.

E. CORPET. Sommer. — Herbst. (Blumenstücke.)

D. BÜCHER MIT RADIERUNGEN

Die sächsische Schweiz in Bildern. Erstes Heft. Dresden 1823. Querfolio. 5 Radierungen von Ludwig Richter. Hoff 141—145.

JOHANN HEINRICH TISCHBEIN. Die Radier- und Ätzkunst in ihrem ganzen Umfange. 2. Auflage. Zwickau 1827. 4°.

Album deutscher Dichter. Mit 36 Originalzeichnungen deutscher Künstler, A. von Schroedter, J. B. Sonderland, T. Hosemann, A. Menzel u. a. Berlin 1848. fol.

Almanach de la Société des Aquafortistes. Paris 1865 und 1866. fol. 2 Bände. Mit Radierungen von Boret und Ulm.

E. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

G. O. MARBACH. Alte und neue Lieder. Volksbücher 2. Leipzig 1838. 8°.

G. O. MARBACH. Reineke der Fuchs. Volksbücher 15, 16, 17. Leipzig 1840. 8°. Mit 12 Holzschnitten von Ludwig Richter. Hoff 672—683.

GEORG SCHERER. Deutsche Volkslieder. Stuttgart 1854—1862. 6 Hefte. 8°. Mit Holzschnitten von Ludwig Richter u. a. Hoff 2207—2217, 2327—2336.

Graf FRANZ POCCI. Bauern-ABC. München o. J. (1856.) 8°.

KARL IMMERMANN. Tulifäntchen. Illustriert von Th. Hosemann. Berlin o. J. 8°.

Düsseldorfer Künstler-Album. Jahrgang I bis XVI. Düsseldorf 1851—1866. fol. Fortsetzung: Deutsches Künstler-Album. Jahrgang I—X. Düsseldorf 1867—1877. fol. 26 Teile in 21 Bänden. Mit Holzschnitten und Lithographien.

Les Français peints par eux-mêmes. Paris 1840—1842. 8 Bände. Supplement: Le Prisme. Paris 1841. 8°. Mit Holzschnitten nach Gavarni, Monnier, Pauquet, Ch. Jacque, Daumier, Grandville, Meissonnier u. a.

X. B. SAINTINE. Picciola. Edition illustrée de . . vignettes gravées sur bois par Porret. Paris 1843. 8°.

ARIOSTE, Roland Furieux. Illustrée par Tony Johannot. Paris 1844. 8°.

R. TÖPFFER. Voyages en Zigzag illustrées d'après les dessins de l'auteur et ornés de 15 grands dessins par M. Calame. Paris 1844. 4°.

Nouveaux Voyages en Zigzag illustrés d'après les dessins originaux de Töpffer. Paris 1844. 4°.

F. BÜCHER MIT LITHOGRAPHIEN

Graf FRANZ POCCI. Jardinet de Roses. Landshut 1842. 16°.

FRIEDRICH FOERSTER. Peter Schlemihls Heimkehr. Mit 16 eigenen Handzeichnungen von Hosemann. Leipzig 1843. 8°.

KARL SIMROCK. Die wunderbarliche und seltsame Historien von Till Eulenspiegel. Mit Bildern von A. Schroedter. Düsseldorf o. J. 4°.

GEORGES CRUIKSHANK. Comic Almanack. 1835—1853.

G. PHOTOGRAPHIEN

Im Verwaltungsjahr 1901/1902 wurden aus Mitteln des aufserordentlichen Fonds für Ergänzung der Photographiensammlung 4174 Blatt Photographien angekauft, und zwar nach Gemälden und Wandmalereien in deutschen Galerien, öffentlichen und privaten Sammlungen, Kirchen 1497, in italienischen Galerien und Kirchen 1784, in niederländischen Sammlungen 20, in französischen 68, in englischen 510, in spanischen 228, in verschiedenen kleineren Sammlungen und im Kunsthandel 67.

Aufserdem wurden aus diesem Fonds eine Anzahl Werke mit photographischen Reproduktionen nach Gemälden und Zeichnungen erworben.

LIPPMANN

E. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind vermehrt um 187 griechische, 159 römische, 57 mittelalterliche, 204 neuzeitliche Münzen, 2 münzähnliche Schmuckstücke, 17 Medaillen und 7 Gewichte, insgesamt 603 Stücke.

Die antike Abteilung hat eine Anzahl sehr erfreulicher Erwerbungen griechischer und römischer Münzen zu verzeichnen. Eine der wichtigsten Bereicherungen, 15 zum Teil noch unbekannte altgriechische Silbermünzen des VI. Jahrhunderts aus einem ägyptischen Funde, verdankt die Sammlung dem Freiherrn Dr. von Bissing. Erworben wurden mehrere, durch interessante Darstellungen sich auszeichnende Bronzemünzen thrakischer Städte (Bizya: Marcus mit dem sogenannten Totenmahl; Deultum: Tranquillina mit Perseus und Andromeda) und einige kleine Silbermünzen von Aenus mit ungewöhnlichen Typen; ferner seltene Prägungen lykischer Dynasten und lykischer sowie lydischer Städte wie Cyane, Rhodiapolis, Aninetus, Lysias; dann eine Bronzemünze des Domitianus von einer vielleicht bithynischen oder galatischen Prägestätte, auf der die trauernde Germania dargestellt ist.

Den römischen Münzen wurden durch eine gröfsere Auswahl aus der ehemaligen Sammlung Schallenberg und einige andere Ankäufe mehrere sehr schöne und sehr wichtige Stücke zugeführt. Erwähnt seien ein bisher unbekannter republikanischer Denar, etwa aus Sullanischer Zeit, mit leider unvollständigem Namen des Münzmeisters (... FRENS); eine Reihe vorzüglich erhaltener Kaisermünzen, darunter ein prachtvoller Medaillon des Hadrianus mit dem als Aesculapius dargestellten Kaiser und ein Medaillon des Pius mit einer vielleicht auf die ludi Augustales bezüglichen Darstellung.

Unter den mittelalterlichen Stücken stehen die beiden münzähnlichen Schmucksachen voran, goldene Hängebrakteaten, mit mehreren anderen zusammen gefunden in einem Grabe bei Dillingen an der Donau, deren einer in seinem Gepräge die genaue Nachbildung eines Aureus des Kaisers Justinian ist, während der andere eine barbarische Figur bietet. Ihnen schliefst sich zeitlich ein Merowingischer Triens von Bordeaux an. Drei Pfennige und ein Hälbling des Bischofs Haimo von Verdun rühren wahrscheinlich aus dem vor etwa 30 Jahren beim Bahnbau zwischen Regensburg und Kelheim zu Tage gekommenen kleinen Schatze. Ein zweiter bayerischer Fund, welcher im vergangenen Jahre zu Buch bei Geisenhausen gehoben ist, hat bayerische Pfennige des XIII. Jahrhunderts geliefert.

Von den neuzeitlichen Münzen ist hervorzuheben ein Strafsburger Pfennig mit dem hohenzollernschen Wappenschilde, der von dem Markgrafen Johann Georg von Jägerndorf als Administrator des Stifts ausgegangen ist. Die grofse Masse sind Silbermünzen Friedrichs des Grofsen aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges, welche zu Trebus gefunden sind.

Unter den Medaillen befindet sich eine Reihe vorzüglicher Stücke aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts mit den Bildnissen von Friedrich Behaim (1526), Joh.

Jordan von Herzheim (1526), Albrecht Dürer (1527), Jakob Heller v. d. Halmen (1529), Hans Lobsinger (1540), Wilh. Rascalonus (1551) und Hans Konnert (1557). Von den Medaillen der Gegenwart sind zu nennen die Taufmedaille von Bosselt und die Medaillen von A. Scharff auf Pertsch und von P. Sturm auf den Musiker Reinecke und die Krankenpflegerin Frl. Tittel.

Geschenke verdanken wir aufser dem oben erwähnten des Freiherrn Dr. von Bissing dem Königlichen Kultusministerium (Taufmedaille), der Königlichen Eisenbahndirektion zu Elberfeld (Medaille auf die Eisenbahnbrücke zu Düsseldorf 1870) und den Herren Ball in Berlin, Cahn in Frankfurt a. M., Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf, Dr. Regling und Schweickhardt in Lahr.

MENADIER. DRESSEL

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Die Sammlungen der Vorderasiatischen Abteilung wurden durch mehrere Geschenke bereichert. Herr James Simon schenkte einen altbabylonischen Stierkopf aus Bronze von vorzüglicher Erhaltung, dessen Augen aus weifsem Stein mit einer Pupille aus Lapislazuli hergestellt, besonders eingesetzt sind. Das Exemplar gleicht den von De Sarzec in Südbabylonien gefundenen. Weiter schenkte Herr Simon eine Sammlung von 253 Thontafeln aus alt- und neubabylonischer Zeit, Tempelrechnungen und Kontrakte, aber auch einen gut erhaltenen Hymnus an den Gott Nebo enthaltend.

Herr De Morgan in Paris schenkte einen Gipsabgufs der zweisprachigen Keilinschrift vom Kel-I-Schin-Pafs. Die Inschrift bietet zweimal denselben Text mit geringen Abänderungen, in assyrischer und in vannischer Sprache.

Erworben wurden 16 meist altbabylonische Thontafeln, darunter ein Brief und eine Tafel von der bei Steintafeln üblichen Form mit einer Inschrift Merodach-Baladans I. Ferner wurde eine Sammlung von 46 Antiquitäten verschiedener Art erworben. Darunter befanden sich einige neubabylonische Kontrakte, mehrere Hymnen- und Beschwörungsfragmente, die Hälfte einer Thontafel mit einem Teil des sogenannten Nimrod-Epos, ein kleiner Gegenstand aus rötlichem Stein in Gefäfsform mit einer Weihinschrift in archaischen Zeichen an den Gott Gilgamesch, ein Stück eines Asurbanipal-Cylinders, eine Thonhand mit Inschrift Asurnazirpals, eine Thontafel mit einem Hausplan, mehrere Nagelcylinder, eine kurze Inschrift Sanheribs auf Kalkstein, einige Fragmente von altbabylonischen Terrakotten und eine Anzahl Ziegel, darunter einer von runder Form mit einer Inschrift von Gudea, ein anderer von Ur-Ninib, wieder andere von Ramman-nirâri I. herrührend. Hervorzuheben ist auch ein Ziegel mit gestempelter arabischer Inschrift, wahrscheinlich aus dem II. Jahrhundert der Hedschra stammend.

i. V.
MESSERSCHMIDT

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten: H. Mireur, Dictionnaire des ventes d'art. T. I. Paris 1901. — Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden. Leipzig 1902.

Se. Excellenz Dr. Graf von Posadowsky-Wehner, Staatssekretär des Innern: Die Sixtinische Kapelle von E. Steinmann. I. München 1901.

Kaiserlich Deutsches Archäologisches Institut: Katalog der Bibliothek des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Rom. Von A. Mau. Rom 1902.

Generaldirektion der Königlichen Sammlungen in Dresden: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. 5. Aufl. Dresden 1902. Grofse und kleine Ausgabe.

Verwaltung des British Museum in London: B. V. Head, Catalogue of the Greek Coins of Lydia. London 1901.

Verwaltung der Kunstsammlungen in Lübeck: Die Sammlung von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke, erläutert von W. L. von Lütgendorff. Lübeck (1902).

Verwaltung des Museums in Troppau: Ausstellung für österreichische Medaillen. 1902.

Izzet Bey in Konstantinopel: Monnaies anciennes Musulmanes (Collection Izzet Bey). Konstantinopel 1901.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. J. H. von Hefner-Alteneck in München: Lebens-Erinnerungen. Von J. H. von Hefner-Alteneck. München 1899.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Friedrich Lippmann: Prince d'Essling et E. Müntz, Pétrarque. Paris 1902.

Herr Prof. Dr. Otto Kern in Rostock: Inscriptionum Thessalicarum antiquissimarum sylloge, edita ab O. Kern. (Rostock, Einladungsprogramm zu den Vorlesungen im Wintersemester 1901/2.)

Herr Henry Yates Thompson in London: A descriptive catalogue of fifty manuscripts. Second series. Cambridge 1902.

Herr Cesare Cesari in Ascoli-Piceno: S. Bernardino da Siena o San Giacomo della Marca? Milano 1901.

Herr Privatdozent Dr. Oskar Wulff in Berlin: Cherubim, Throne und Seraphim. Von O. Wulff. Altenburg 1894.

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Gekauft wurden: Eine Sandelholzschnitzerei, zwei Dolche, ein Säbel, ein Schild aus Vorderindien. — Zwei arabische Schwerter, ein Metallspiegel aus Turkistan. — Eine Sammlung von Holzschnitzereien (Götter, Dämonen u. s. w.), eine Waffensammlung und einige ethnographische Gegenstände aus Bali.

OSTASIEN

Geschenkt wurden: Durch Vermittelung des Auswärtigen Amts: Von Seiner Kaiserlichen Hoheit dem Prinzen Tsch'un Tsaifong: ein Paar grüner Tuschreibsteine in Cloisonné-Fassung, aus der Zeit des Kaisers K'ien-lung (1736—1796), und drei Bronzegefäfse aus der Zeit der Tschou-Dynastie (1122—255). Von Herrn Grafen Hardenberg: eine mongolische Druckplatte und Fragmente von einem glasierten Buddhafigürchen von einem zerstörten Tempelchen neben dem grofsen Stûpa am Lotosteich, Peking. Von Herrn Oberleutnant Hoebel: zwei Ölbilder, Generale darstellend, welche sich bei der Niederwerfung der Aufstände in Ili und im Miao-tsi-Gebiet ausgezeichnet hatten, des »Baturu« Dalgan und des »Baturu« Koma. Von Herrn Kapitänleutnant Glaue: drei Wandfüllungen, ein Täfelchen mit dem Ehrentitel des Confucius, aus einem Tempel, Chingwan-tau, Nordchina, desgleichen vier Kontobücher. Von Herrn Leutnant von Poncet: ein lamaistisches Bild, Teil einer Serie, Beschwörungen darstellend. Von Herrn Dr. Wirth: Photographie eines bei Ustkara, Transbaikalien, gefundenen Steins mit Zeichen. Von Herrn S. Bing: Katalog der Sammlung Hayashi, Paris.

Leihgabe: Von Herrn Leutnant von Poncet: 13 lamaistische Tempelbilder, 1 Kasten mit lamaistischen Thonpasten, 2 beschriebene Seidenstreifen aus dem Tempel Sung-tschussï, Peking.

Gekauft wurden: Vier Ölbilder von Generälen des Kaisers K'ienlung, welche sich bei der Niederwerfung der Miao-tsï ausgezeichnet hatten, namens Tschorgyamtsan, Yamantar, Adschungbau und des Dörböten Erdeni. — Ferner aus derselben Serie: Dawa, Gangdordschi, Gendun. Aus einer Serie grofser Portraits von Generälen und Staatsmännern des Kaisers K'ien-lung — wie die vorhergehenden von den Hofjesuiten gemalt — die Bilder des »Baturu« Idamdschab, des San-gê, des »Baturu« Schu-liang, des »Baturu« Gwandasê, des »Baturu« Fusil, des Grofs-Sekretärs Bê Hêschên. Der Text in mandschurischer und chinesischer Sprache ist von dem Kaiser selbst entworfen. — Eine seidene Decke aus den Tempeln bei den Kaisergräbern in I-tschou. — Eine Flagge aus Taku. — Ein Rotlackkasten. — Eine Emailvase. — Ein Zauberritual »die Speisung der armen Seelen« (Prêtas) betitelt. Yü-ch'ieh chi-yao yen-k'ou shih-shih. — Eine Sammlung lamaistischer Bronzen. — Ein Bild von Hishikawa Moronobu, Japan. — Ein kleiner Teller »Satsumayaki«, Japan. Ein Napf mit Darstellung chinesischer Gelehrter, Japan.

WESTAFRIKA

Geschenkt wurden: Von Herrn Stationsleiter Mischlich in Kete-Kratschi: eine Anzahl auf das Fetischwesen der Togoleute bezügliche Gegenstände. Von Herrn Hauptmann Glauning: zwei kleine, aber sehr interessante Sammlungen von den Ekoi und be-

nachbarten Stämmen Nordwest-Kameruns. Von Herrn Leutnant Laasch: zwei Skelette und eine schöne ethnographische Sammlung von den Bule in Süd-Kamerun.

Als Leihgabe überliefs Herr Konsul Martin dem Museum einen grofsen Bronzetopf aus Benin.

Gekauft wurden: Zwei Sammlungen aus dem südlichen Kamerun.

OSTAFRIKA

Geschenkt wurden: Von Herrn Stabsarzt Dr. Stierling: eine kleine Sammlung aus Ungoni und das Skelett eines Mnindi. Von Herrn cand. med. Lieder: eine von seinem verstorbenen Bruder, dem Geologen Herrn G. Lieder, hinterlassene Sammlung aus verschiedenen Teilen Deutsch-Ostafrikas. Von Herrn Hauptmann von Prittwitz: eine Anzahl als Kinderspielzeug dienender Lehmfiguren von Menschen und Tieren aus Utengule.

SÜDAFRIKA

Geschenkt wurden: Von Herrn Oberleutnant Volkmann: eine schöne Sammlung von den Kung- und Hai-Kum-Buschmännern, sowie ein Skelett. Von Herrn Leutnant Gentz: ein Wochenkalender der Bergdamara.

OZEANIEN

Geschenkt wurde: Von Herrn Thiel in Matupi: eine sehr schön geschnitzte Trommel von ungewöhnlicher Gröfse, von den Admiralitäts-Inseln.

Gekauft wurde: Eine grofse Sammlung (etwa 250 Nummern) aus dem Bismarck-Archipel und den Karolinen. Ferner eine ebenfalls umfangreiche Sammlung, hauptsächlich von Holzschnitzereien, von der Mündung des Augusta-Flusses; endlich zwei kleine Sammlungen aus verschiedenen Gegenden von Kaiser-Wilhelms-Land.

MITTELAMERIKA

Geschenkt wurden: Vom Peabody-Museum of American Archæology and Ethnology in Cambridge, Massachusetts: Codex Nuttall, Facsimile of an Ancient Mexican Codex, belonging to Lord Zouche of Harynworth, England. Die umfangreiche Bilderschrift ist besonders gut erhalten und gehört zu den mythologischen Darstellungen der Zapoteken.

SÜDAMERIKA

Durch Tausch wurde eine sehr seltene Urne aus Thon in Gestalt einer auf einem Schemel sitzenden Frau erworben, deren Kopf den Deckel bildet. Das Gefäfs stammt vom Rio Maraca, einem westlichen Zuflufs des Amazonas nahe seiner Mündung. Ferner eine kleine moderne Gesichtsurne, angeblich aus Bogota, und zwei Lippenpflöcke der Chiriguano in Bolivien.

i. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Pfarrer Hobus in Dechsel, Kr. Landsberg a. W. schenkte ein bis jetzt in unseren Gegenden einzig dastehendes Fundstück, nämlich ein Kultgerät aus Thon in Form einer gefäfstragenden Figur sowie Bruchstücke von Buckelurnen aus einem dortigen Gräberfelde. Herr Lehrer Behncke in Gassen, Kr. Sorau: Grabfunde aus dem dortigen Gräberfelde. Herr Maler Ludwig in Berlin: eine Tasse und einen Wirtel von Steglitz, eine Steinhacke von Clausdorf, Kr. Teltow. Der Unterzeichnete: Thongefäfsscherben von Klein-Gagelow, Kr. Kottbus. Herr Fabrikbesitzer Budweg in Waidmannslust, Kr. Niederbarnim: Bruchstücke von Bronzenadeln von Waidmannslust. Herr Gutsbesitzer O. Hornemann in Ketzin, Kr. Osthavelland: Urnen und Beigaben von Ketzin. Herr Ingenieur Herrmann in Pankow: vier Thongefäfse von Mühlenbeck und Rosenthal, Kr. Niederbarnim. Herr Beschetznick in Berlin: zwei Bronzeringe von Niederlehme, Kr. Beeskow-Storkow. Herr von Hake-Machnow auf Klein-Machnow, Kr. Teltow: Reste eines Bronzegefäfses und andere Funde von Klein-Machnow.

Ankäufe. Eine Urne von Rummelsburg, Kr. Niederbarnim. Eine Sammlung Urnen und Beigefäfse von Witzen, Kr. Sorau.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen und Beigaben aus dem Gräberfelde von Gassen, Kr. Sorau. Funde von Trebichow, Kr. Krossen.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Bronzen und andere Kleingeräte aus dem Kreise Memel.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer Quandt auf Bügen, Kr. Neustettin: einen römischen Glasbecher, ein Thongefäfs und kleine Bronzen von Bügen. Herr Maler Ludwig in Berlin: ein Flintbeil von Bergen auf Rügen. Frau Professor Kuhn in Friedenau: Aquarelle des Bronzefundes von Marienthal, Kr. Ückermünde.

Ankäufe. Kleinere Funde von Mauseort, Kr. Ückermünde. Flintgeräte von Rügen.

PROVINZ POSEN

Ankäufe. Urnen und Beigaben aus Gräberfeldern von Weine, Kr. Fraustadt, und Neudorf, Kr. Bomst. Eisenmesser von Grabau und kleinere Funde von Wolsko, Kr. Wirsitz.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Sackewitz in Gräben: bronzenes Rasiermesser von Gräben, Kr. Jerichow I.

Ankauf. Thongefäfs von Falkenberg, Kr. Liebenwerda.

THÜRINGEN

Ankauf. Eine Kollektion Steingeräte und andere kleine Funde von verschiedenen Fundstellen.

GROSSHERZOGTUM HESSEN

Ankauf. Eine Kollektion Steingeräte aus Oberhessen.

ELSASS-LOTHRINGEN

Geschenk. Herr H. Sökeland in Berlin: Thongefäfsscherben aus den Briquetagen von Vic-sur-Seille.

BÖHMEN

Geschenk. Herr Ritter Dr. von Weinzierl in Teplitz: Photographie einer Gufsform.

Ankauf. Eine Kollektion Bronzen, Steingeräte und Thongefäfse aus Nordböhmen.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Porzellanservice, rot gemalt, aus der ersten Berliner Fabrik von Wegeli. 1750 bis 1757.

Porzellangruppe, die Musik darstellend. Apollo mit Dudelsackpfeifer und kleinem Satyr. Berlin um 1780.

Porzellangruppe, Knabe zwei Kinder erschreckend, von J. P. Melchior. Frankenthal 1785.

Überweisungen

Vom Kaiserlichen Auswärtigen Amt als Geschenke des Prinzen Tshun Tsai-fong von China: Porzellane, Lacksachen und Seidenstoffe.

Vom Königlichen Kultusministerium: Taufmedaille, Bronze von Rud. Bosselt.

Geschenke

Herr M. Lewy: Zwei halbe Buchdeckel, Leder, Italien, XVI. Jahrhundert und Deutschland um 1720.

Fräulein Golliner: Kattundruck. XVII. bis XVIII. Jahrhundert.

Herr L. Ostermann: Taufmedaille, Bronze von Rud. Bosselt.

Frau Professor Paul Meyerheim, als Geschenk von Frau Luise Lehfeldt: Glasbecher von 1810.

Herr Hauptmann Höhne: Weifsseidenes Band mit zwei Medaillons. 2. Hälfte XIX. Jahrhundert.

Herr Harndt: Ofenkachel, Berlin um 1730.

Herr Hofgraveur Otto: Bronzemedaille der Färberei Spindler. Berlin.

Herr Paul Seefeld: Glas der Schiffbauer-Innung von Berlin 1780.

Frau Gertrud Franz: Wachsmodell einer Amazonengruppe; Arbeit des verstorbenen Bildhauers Professor Franz.

Herr Dr. Darmstädter: Teller, Porzellan, schwarz gemalt; wahrscheinlich von Preufsler in Breslau um 1730.

Vermächtnisse

Fräulein Bach: Geräte und Figuren in Porzellan und Fayence, sowie ein geschliffenes Glas.

Fräulein Descours in Spandau: Kleine Kommode mit Bronzebeschlägen, zwei Porzellankannen und ein Mieder.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Dr. med. Cav. Luigi Izzo in Neapel durch Vermittelung des Kaiserlichen Auswärtigen Amtes: 8 Marmorplatten aus den Steinbrüchen in der Nähe von Vitulano, Provinz Benevent.

Herr Karl Koch: 22 Blatt Pflanzenstudien aus der Umgebung Berlins.

Herr Puhl & Wagner in Rixdorf: Glasmosaiken, 4 Skizzen und das Modell des Münsters zu Aachen, für dessen Oktogon die Mosaiken bestimmt sind. Nach Entwurf von Professor Schaper in Hannover, hergestellt von den Ausstellern.

Herr Freiherr Heyl zu Herrnsheim: Handzeichnungen von Joseph Sattler. Originale des Buchschmuckes des Werkes »Geschichte der rheinischen Städtekultur« von Heinrich Boos, welches der Aussteller zu Ehren seiner Vaterstadt Worms hat schaffen lassen.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung wurden vermehrt um 245 Werke und 1471 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Kaiserlicher Legationsrat z. D. Freiherr Eugen von Buddenbrock in Berlin: The Magazine of Art. Vol. 1—9. London 1878—1886.

Herr von Quast, Mitglied des Hauses der Abgeordneten: Bibliothek Ferdinand von Quast zu Radensleben.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten: die Herren Breitkopf & Härtel (Leipzig), Dr. von Dallwitz (Berlin), Eugen Diederichs (Leipzig), Alphons Dürr (Leipzig), Froment-Meurice (Paris), S. Hirzel (Leipzig), Albert Knab (Berlin), Lange (in Firma: Brühlsche Universitäts-Buch- und Steindruckerei, Pietsch Erben) (Giefsen), Anselme Laugel (St. Leonhard bei Bösch im Elsafs), Melchior Lechter (Berlin), Julius Sittenfeld (Berlin), B. G. Teubner (Leipzig), Steglitzer Werkstatt (Steglitz).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde vermehrt um 7 Werke und 19 Einzelblätter.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1901/1902

Das Wintersemester wurde am 3. Oktober 1901 begonnen und am 26. März 1902 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler Voll-schüler	Hos-pitanten	Abend-schüler	Zu-sammen
Schüler . . .	119	.	199	318
Schülerinnen	53	2	109	164
Zusammen	172	2	308	482

von denen insgesamt 1045 Plätze belegt wurden.

EWALD

K. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde: »Bildnis Seiner Majestät des Kaisers und Königs« von M. KONER, »Bauernjunge« von W. LEIBL, »Marktplatz in Hildesheim« von H. HINTZE und »Bildnis Ph. Veits« von ED. VON HEUSS,

die Bildwerke: »Marmorbüste M. von Pettenkofers« von AD. HILDEBRAND und Bronzestatuette »Prometheus« von H. PRELL,

ferner eine Sammlung von 14 Blatt Studien und Entwürfen von A. BÖCKLIN, vier Handzeichnungen und drei Aquarelle — Ansichten aus dem alten Berlin — von W. HORSTMEYER und zwei Blatt getuschte Zeichnungen — Pflanzenstudien — von H. LUDWIG.

VON TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Dreiundzwanzigster Jahrgang Nr. 4. 1. Oktober 1902

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1902

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung wurde im verflossenen Quartal durch verschiedene Geschenke bereichert.

Ein hoher Gönner erfreute uns wieder durch eine Zuwendung von besonderem Interesse; es ist dies das Hochrelief der Maria, die um den Leichnam Christi klagt, in bemaltem und glasiertem Thon. Die Komposition bekundet schon volle Hochrenaissance und Michelangelos Einflufs. Maria, den klagenden Blick nach oben richtend, steht vor dem Leichnam ihres Sohnes, der ihr zu Füfsen ausgestreckt liegt, ganz ähnlich wie das Motiv auch von Seb. del Piombo, Marc Anton u. a. behandelt ist. Der Ausdruck ist sehr edel, die Durchbildung der Körper ist sicher und frei, dabei die Glasur für diese vorgerückte Zeit (um 1520) noch ungewöhnlich gut.

Von einem ungenannten Gönner wurde die bemalte Stuckbüste eines älteren Mannes geschenkt, eine Arbeit aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento, von tadelloser Erhaltung der feinen alten Bemalung und von besonderem Interesse als ein seltenes Beispiel der in Florenz im Quattrocento üblichen, mit Hilfe der Totenmasken angefertigten Büsten Verstorbener. Es ist das erste Stück der Art, das unser Museum erwirbt.

An Plaketten wurden sechs bisher fehlende italienische Stücke des XV. und XVI. Jahrhunderts geschenkt, an Bronzestatuetten drei, und zwar: die Statuette eines Krüppels, eine humorvolle Arbeit vom Anfang des XVII. Jahrhunderts, die Statuette einer Kleopatra, aus Siena stammend und anscheinend sienesische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts, endlich die bekannte Marsstatuette des Gian Bologne; letztere ein Geschenk des Herrn Gustav Salomon in Berlin.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Erworben wurde die Hälfte eines grofsen etruskischen Grabfundes aus dem III. Jahrhundert v. Chr., der im Jahre 1894 in der Nähe von Volterra gemacht wurde (Notizie degli scavi 1894 S. 51, di una grande tomba a camera con sarcofagi, scoperta nella tenuta del Casone). Die andere Hälfte befindet sich mit Ausnahme einiger in das Museo Archeologico zu Florenz gelangter Stücke (Museo topografico dell' Etruria per L. A. Milani S. 59—60) im Besitz des Grundeigentümers G. Terrosi in Florenz.

Aufser einer grofsen Anzahl von Aschenkisten, unter denen eine aus Alabaster mit guter Reliefarbeit versehen ist, während die übrigen teils gering, teils ganz ohne plastischen Schmuck sind, besteht die Erwerbung namentlich aus glänzend schwarz gefirnifsten Vasen verschiedener Formen und Gröfse, deutlich Nachahmungen kostbarer Metallgefäfse. Hinzu kommen zahlreiche spätrotfigurige Amphoren einheimischer Arbeit, zum

Teil mit grofsen sehr flüchtig, aber lebendig ausgeführten Köpfen bemalt, sowie einige Bronzegefäfse, Spiegel und kleinere Geräte. Endlich sind noch kleinere Goldsachen und Münzen, einige gut erhaltene Eisengeräte, besonders ein Kandelaber, und eine grofse Sammlung groben Thongeschirrs zu erwähnen.

KEKULE VON STRADONITZ

C. KUPFERSTICHKABINET

In diesem Quartal ist die grofse Sammlung alter Handzeichnungen des Herrn Adolf von Beckerath in Berlin an das Kupferstichkabinet übergegangen. Diese mit seltener Sachkenntnis in langen Jahren zusammengebrachte, 3456 Blätter umfassende Sammlung hat ihre Hauptstärke in den Zeichnungen italienischer Meister des XV. und XVI. und niederländischer Maler des XVII. Jahrhunderts. In Fachkreisen überall wohl bekannt, ist sie als Privatsammlung die einzige bedeutende ihrer Art in Deutschland und eine der hervorragendsten überhaupt gewesen. Weitgehendes patriotisches Entgegenkommen ihres früheren Besitzers hat dem Museum die Erwerbung ermöglicht. Unsere Sammlung alter Zeichnungen wird hinter den grofsen ausländischen Instituten nun nicht mehr so erheblich wie früher zurückstehen.

Auf die verschiedenen Schulen verteilt sich der neue Zuwachs in folgender Weise:

1553 Zeichnungen der niederländischen Schule,
1292 Zeichnungen der italienischen Schule,
157 Zeichnungen der deutschen Schule,
135 Zeichnungen der französischen Schule,
319 Verschiedenes.

Eine für den Herbst dieses Jahres geplante Ausstellung im Kupferstichkabinet wird eine Anzahl vorzüglicher Stücke vorführen.

Von sonstigen Erwerbungen des Quartals April-Juni 1902 sind zu erwähnen:

A. KUPFERSTICHE

MARTIN SCHONGAUER. Die Kreuzigung. B. 24. — Christus mit der Bandrolle. B. 68.

ALBRECHT DÜRER. Der Apostel Paulus. B. 50. Unvollendeter Probedruck, vor dem Hintergrund, vor verschiedenen Arbeiten am Kopf und Gewand. Vergl. Passavant III, p. 489. — Die Melancholie. B. 74.

HANS SEBALD BEHAM. Christuskopf. Pauli 30 (das Original zu der von Bartsch unter Nr. 28 irrtümlich als Original beschriebenen Kopie).

DOMINICUS CUSTOS. Die Geschichte des verlorenen Sohnes. 4 Blatt.

C. W. BÖHME. 64 Landschaftsradierungen.

J. H. RAMBERG. Vorhang des Theaters in Hannover. Radierung.

LUCAS VAN LEYDEN. Kain und Lamech. B. 14. — Die Geschichte Josephs. B. 19—23. — Die Passion Christi. B. 43—56. — Mann und Frau in der Landschaft sitzend. B. 148. — Der Knabe mit dem Horn. B. 152.

400 Kupferstiche, Schabkunstblätter, Holzschnitte nach Gemälden und Zeichnungen von P. P. RUBENS, darunter Arbeiten von AVRIL, BAILLIE, BOETIUS und SCHELTE VAN BOLSWERT, EARLOM, EYNHOUTS, GREEN, JEGHER, JODE, LOMMELIN, PETHER, PONTIUS, SOUTMAN, SUYDERHOEF, VORSTERMAN, WITDOECK u. a.

HERCULES SEGHERS. Die Beweinung Christi. Blau gedruckte Radierung. (Kopie nach dem Holzschnitt des Hans Baldung Grien. B. 5.)

JAN LIVENS. Bettler. Rovinski, p. 39 Nr. 77.

FERDINAND BOL. Männliches Bildnis. B. 12. — Männliches Bildnis. B. 13.

ADRIAAN VAN OSTADE. Bettler. Faucheux Nr. 21, I. Zustand. — Bettler. F. 22, I. — Der Scherenschleifer. F. 36, I. — Der Charlatan. F. 43, I.

GILLES NEYTS. Die Landschaft mit dem Hund. B. 8, I.

JAN JORIS VAN VLIET. Das Bauernfest. B. 17, I.

B. HOLZSCHNITTE

LUCAS VAN LEYDEN. Samson und Dalila. B. 5. — Der Trofs einer Armee. B. 17.

C. BÜCHER MIT RADIERUNGEN

The English Dance of Death. London 1815 und 1816. 2 Bände. 4. Mit kolorierten Radierungen von THOMAS ROWLANDSON.

The Dance of Life. London 1817. 4. Mit kolorierten Radierungen von THOMAS ROWLANDSON.

D. ZEICHNUNGEN

Deutsche Schule XVI. Jahrh. Geharnischter Ritter, stehend nach rechts gewendet, mit Streitkolben und Schild. Aquarellierte Federzeichnung. Unregelmäfsig beschnitten, gröfste Höhe 311 mm, gröfste Breite 58 mm.

Deutsche Schule 1521. Pyramus und Thisbe. Federzeichnung. 201 mm hoch, 155 mm breit.

REMBRANDT. Die Vertreibung der Hagar. Rötelzeichnung. 177 mm hoch, 153 mm breit.

Italienische Schule XVI. Jahrh. Zwei Reiter. Getuschte Federzeichnung. 236 mm hoch, 179 mm breit.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

FRANZ A. BOERNER. Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen. Nach Adolf von Menzel. Künstlerdruck. Überwiesen vom Ministerium der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten.

LUDWIG FRIEDRICH. Brautzug im Frühling. Nach Ludwig Richter. Hoff Nr. 2811.

GEORG JAHN. Selbstbildnis. — Halbfigur eines Kindes. Schabkunstblätter.

ADOLF VON MENZEL. Der tote Husar. Dorgerloh Nr. 1378. II. Abdruck auf chinesischem Papier. Geschenk des Herrn Geheimen Regierungsrates Dr. Bode.

HUGO ULBRICH. St. Goar am Rhein. — Tempelruinen auf dem Forum zu Rom.

CAMILLE COROT. Waldlandschaft. Béraldi Nr. 8, II. — In den Dünen. B. 9, I.

ALPHONSE LEGROS. Bildnis des Herrn Murray Marks. Geschenk des Herrn Murray Marks in London. — Der Pflug. — Der Triumph des Todes.

IGNACIO ZULOAGA. Drei Frauen in einer Landschaft.

JAMES A. MC. NEIL WHISTLER. La marchande de moutarde. Wedmore Nr. 16, I. Zustand. — Titelblatt zu der französischen Folge. W. 20. — Das Musikzimmer. W. 26, I. — Westminster Bridge. W. 36. — Thames Police. W. 42. — Old Hungerford Bridge. W. 80. — Amsterdam vom Tolhuis gesehen. W. 82, II. — Venezianisches Fischerboot. W. 178. — Ponte Piovan. W. 179. — Venezianischer Kanal. W. 184.

B. HOLZSCHNITTE

GEORG BRAUMÜLLER. Die Königin. — Venezianerinnen. — Abendruhe. — Scherzo. Farbenholzschnitte.

LOUIS AUGUSTE LEPÈRE. Das Bassin im Tuileriengarten. Farbenholzschnitt. H. 15.

WILLIAM STRANG. The Doings of Death. Essex House Press. 1901. 12 Helldunkelholzschnitte.

C. LITHOGRAPHIEN

386 Blätter wurden erworben, darunter Arbeiten von AMBERG, BÜRKEL, FECHNER, GREINER, HANFSTAENGL, HOSEMANN, JOHANN ADAM KLEIN, FRANZ KRÜGER, LOEFFLER, ADOLF VON MENZEL, WILHELM ALEXANDER MEYERHEIM, AUGUST VON PETTENKOFEN, SIMON QUAGLIO, OTTO SPECKTER, HANS THOMA, OTTO WAGNER. — ANASTASI, BEAUMONT, HIPPOLYTE BELLANGÉ, BENJAMIN, BOILLY, BOUCHOT, CHARLET, DAUMIER, DELACROIX, DEVÉRIA, DIAZ, DORÉ, GAVARNI, GRANDVILLE, JOHANNOT, MADOU, MOUILLERON, RAFFET, HORACE VERNET. — ROTHENSTEIN, W. SHARP, WHISTLER, JOHAN ROHDE u. a.

D. BUCH MIT HOLZSCHNITTEN

WALTER THORNBURY. Historical and legendary Ballads and Songs. London 1876. 4.

E. BUCH MIT RADIERUNGEN

WILLIAM STRANG. A Series of thirty Etchings illustrating subjects from the writings of Rudyard Kipling. London 1901. fol.

F. BÜCHER MIT LITHOGRAPHIEN.

Galerie dramatischer Künstler der Königlichen Hofbühne zu Berlin. I. Heft. Charlotte von Hagn. Berlin 1838. 4. Mit Lithographien von THEODOR HOSEMANN.

J. G. HERDER und A. J. LIEBESKIND. Palmblätter. Neue Ausgabe. Berlin 1857. 8. Mit Lithographien von THEODOR HOSEMANN.

F. EGGERS, TH. HOSEMANN, B. V. LEPEL. Argo. Album für Kunst und Dichtung. Jahrgang 1860. Breslau 1860. 4.

Livre de Croquis par divers Artistes. Paris 1830. Querfolio. Mit Lithographien von CHARLET, DECAMPS, GAVARNI, GIGOUX, ISABEY, LAMI, ROQUEPLAN u. a.

NODIER, TAYLOR et DE CAILLOUX. Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. IVe série. Languedoc. Paris 1833 bis 1837. 4 Teile in 5 Bänden. Großfolio.

CHAM et DAUMIER. Album du Siège. Recueil de Carricatures. Paris o. J. (1872). 8.

S. PROUT. Illustrations of the Rhine, Drawn from Nature and on Stone. London o. J. fol.

LIPPMANN

D. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind vermehrt um 130 griechische, 55 römische, 732 mittelalterliche, 814 neuzeitliche und 380 orientalische Münzen, 4 Stück Papiergeld, 1 Münzgewicht, 49 Medaillen und 3 Siegelstempel, insgesamt 2168 Stück.

Die Abteilung der antiken Münzen wurde durch eine Anzahl besonders wertvoller und schöner Stücke bereichert.

Unter den griechischen Münzen sind hervorzuheben zwei tadellos erhaltene Goldstatere von Panticapaeum mit dem Pankopf im Profil aus einem angeblich im Kaukasus gemachten Funde; ein schönes Goldoktodrachmon mit den Köpfen des Ptolemaeus Philadelphus und der Arsinoe auf der einen, mit der Aufschrift ΘΕΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ versehenen Seite und den Köpfen des Ptolemaeus I. und der Berenike auf der anderen Seite; zwei seltene Tetradrachmen von Mende, eine davon mit dem auf einem Esel gelagerten Silen von sehr charakteristischem Stil; eine altertümliche Silbermünze von Stratus (Akarnanien) und eine seltene Bronzemünze von Zela (Pontus).

Von hervorragender Bedeutung ist die Erwerbung eines in Ägypten gemachten Fundes archaischer Silbermünzen, unter denen sich mehrere bisher unbekannte Stücke und von bekannten Prägungen Exemplare von besonderem Werte befinden. Namentlich für Makedonien sind der Sammlung daraus interessante Stücke zugeführt worden: als das kostbarste sei ein Tetradrachmon von Acanthus erwähnt, das zu den schönsten Erzeugnissen der ältesten Münzprägung gehört.

Als wertvolle Überweisung des Antiquariums erhielt die Sammlung mit einer Anzahl Münzen aus einem etruskischen Grabfunde ein vortrefflich erhaltenes Exemplar des Dupondius von Volaterrae mit der Keule.

Die römischen Münzen erhielten einen glänzenden Zuwachs durch den Ankauf von 34 Goldstücken aus dem grofsen Funde von Karnak, durchweg stempelfrische Exemplare aus dem Anfang des III. Jahrhunderts n. Chr., darunter viele seltene Prägungen.

Die Reihen der mittelalterlichen Stücke eröffnen 2 mit Runen versehene goldene Hängebrakteaten aus der Zeit der Völkerwanderung, welche in dem ungarischen Komitat Czatmar jenseit der Theifs gefunden sind. Gleichfalls mit einer Umschrift in Runen (Thort a mi) versehen ist ein einzeln erworbener Pfennig des Königs Sven Estridson von Dänemark (1047—1076). Die deutschen Denare des XI. Jahrhunderts haben einige Ergänzungen erfahren durch den Fund von Sieroschewitz. Der Fund von Hirschfelde hat namentlich Denare der Mark Brandenburg und der umliegenden Gebiete aus dem XIII. Jahrhundert, der Fund von Grenz in der Uckermark zum erstenmal in gröfserer Anzahl mecklenburgische Finkenaugen des XIV. Jahrhunderts und die Funde von Gutenbrunn und Cspregh eine interessante Auswahl Wiener Pfennige des XIII. und XIV. Jahrhunderts geliefert. Die Zahl der deutschen Münzstätten des XIII. Jahrhunderts ist um 3 vermehrt durch einen gräflich Bentheimer Sterling von Schüttorf, einen in Aschaffenburg geprägten Denar des Erzbischofs Siegfried II. oder III. von Mainz (1200—1230—1249) und einen Salzkotter Denar des Bischofs Otto von Paderborn (1277—1307). Unter den Goldmünzen des ausgehenden Mittelalters sind 5 burggräfliche Nürnberger Florene und ein Goldgulden des ostfriesischen Häuptlings Udo von Norden (gest. 1433) zu nennen. Die Jahrzehnte des Überganges zur Neuzeit sind durch ein Unikum vertreten, einen silbernen Stal der Goldgulden des Erzbischofs Richard von Trier vom Jahre 1526.

Unter den neuzeitlichen Goldmünzen sind die bedeutendsten ein Dukat des Magdeburger Erzbischofs Joachim Friedrich, des nachmaligen Kurfürsten von Brandenburg, vom Jahre 1586, die erste bekannt gewordene Goldmünze der Stadt Herford, ein Dukat des Jahres 1641, und ein Fünfdukatenstück des Grofsen Kurfürsten. Ein oldenburgischer Viertelthaler vom Jahre 1538 mit den Namen der Grafen Johann, Georg Christoph und Anton hat die erste Vertretung dieser Brüder gebracht. Ein Thaler der Stadt Halberstadt vom Jahre 1633 ist um 30 Jahre älter als die bisher vorhandenen und wahrscheinlich ein Unikum. Die Funde von Kirchwalsede und Brockel in der Provinz Hannover haben eine gröfsere Auswahl neuzeitlicher Silbermünzen ergeben. Eine besondere Vermehrung haben namentlich die Münzen der niedersächsischen Städte und wiederum die preufsischen Scheidemünzen

erfahren. Von den aufserdeutschen Münzen der Neuzeit sind namentlich die spanischen Kupfermünzen aufserordentlich vermehrt durch ein willkommenes Geschenk des Herrn G. Riemann in Madrid.

Von den orientalischen Münzen sind hervorzuheben eine Anzahl fatimidischer Goldmünzen, und unter ihnen namentlich 2 seltene Vierteldenare, eine grofse Reihe osmanischer Prägungen aus Kleinasien, Syrien und Tunis und zahlreiche indische Münzen (Maisur, Katsch, Mahratten).

Die Medaillen gehören sämtlich der Gegenwart an und sind teils französischen Ursprungs (von Charpentier, Mouchon, Roty, Troianowski, Rozet) teils deutscher Herkunft (von W. Begas, Börsch, Christensen, Hildebrand und Sturm).

Die beiden älteren Siegelstempel entstammen den alten Sammlungen Dongé-Charvel, deren Hauptbestand wir vor mehreren Jahren erworben haben; der eine trägt die bezeichnende Umschrift: secretum meum mihi, der andere zeigt das interessante Bild des Jakenart le bedaut, des Stadtbüttels. Der dritte ist ein steinerner Stempel des Flecken Osters.

Aufser der bereits erwähnten Schenkung des Herrn Riemann sind uns Geschenke zugegangen seitens des Königlichen Kultusministeriums (Med. auf die intern. Ausst. für Feuerschutz u. Rettungswesen 1901) und der Herren Direktor Bahrfeldt, Geheimer Regierungsrat Bode, Professor Grünwedel, S. Hahlo, Krüger (Jubiläumsplakette der Berliner Medaillenmünze Ostermann-Loos), Regierungsrat von Kühlewein, A. Lupp in Düsseldorf, Professor Mommsen (Med. auf de Wet und de la Rey), Professor Moritz in Kairo und Direktor Perrot in Koblenz.

MENADIER. DRESSEL

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Im vergangenen Vierteljahr sind die Ausgrabungen der Königlichen Museen in dem Sonnenheiligtum des Königs Ne-woser-Rē, die in der That schon im Frühjahr 1901 beendet waren, auch rechnerisch zum Abschlufs gebracht worden. Mit Ausnahme der im Museum von Kairo zurückgehaltenen Stücke befinden sich nun die sämtlichen Ergebnisse dieser erfolgreichen Grabung, die die Königlichen Museen Herrn Dr. von Bissing verdanken, in unserer Sammlung. Die Zusammenfügung der unzähligen Bruchstücke, die mit gutem Erfolge begonnen hat, wird noch einige Zeit in Anspruch nehmen.

Der Service des Antiquités de l'Égypte hat es uns in dankenswerter Weise ermöglicht, eine der Granitsäulen zu erwerben, die bei den Ausgrabungen im Tempel der Pyramide des Königs Onnos gefunden sind.

Auch der Egypt Exploration Fund hat uns in diesem Jahre wieder gegen Zahlung eines Beitrags einen Teil der Funde überlassen, die bei der Fortführung seiner Ausgrabungen in den Gräbern der Könige der ersten Dynastien in Abydos gemacht worden sind.

Von sonstigen Erwerbungen sind zu erwähnen:

Kopf eines Stiers aus Stuck als Geschenk des Herrn Dr. Freiherrn von Bissing. Griechisch.

Kleiner Denkstein, dem Amon-Rē, »der die Barbaren vernichtet«, geweiht von einem »Diener seiner Majestät, der seinem Herrn in Naharina folgte«. Dyn. 18.

Einige schön geschnittene Schriftzeichen aus Faience, zum Einlegen bestimmt. Spätzeit.

Eine gut gearbeitete und schön erhaltene Bronzefigur der Göttin Neith, mit Goldeinlagen. Spätzeit.

Eine Bronzefigur des weisen Halbgottes Imhotep. Er sitzt auf einem Stuhle und liest in einem Buche. Gute Arbeit. Spätzeit.

Salblöffel in Gestalt einer schwimmenden Frau aus Faience sowie andere Faiencefiguren. Sämtlich auf der Insel Rhodos gefunden. Spätzeit.

Stück eines Ornamentfrieses, aus einem Kranz von eingelegten Lotosblumen, Weintrauben und Gänseblümchen aus Faience bestehend. Dyn. 18.

Für die Papyrussammlung sind 6 Papyri aus dem Delta erworben, die zwar verkohlt sind, deren Aufschriften aber noch gut lesbar sind. Sie gehören mit anderen, schon in unserer Sammlung befindlichen Stücken zu dem Archiv eines Gaues, das vor mehreren Jahren im Delta in einem verbrannten Gebäude gefunden wurde.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurde:

Ein kleiner massiver Thonkegel mit abgestumpfter Spitze, der wie die 21-zeilige, babylonische Inschrift erkennen läfst, als Beigabe eines Sarges diente, bestimmt, den später Lebenden, der zufällig auf das Grab stiefs, um Schonung der Grabesruhe zu bitten und ihm dafür des Himmels Segen zu versprechen. Das Exemplar ist einem früher erworbenen ähnlich, aber in Einzelheiten abweichend.

Ein gut erhaltener Siegelzylinder aus Hämatit, der nach der Inschrift einem gewissen Belanum gehörte.

Eine Sammlung von 73 altbabylonischen Urkunden verschiedenen Inhaltes aus der Zeit Dungis und seiner Nachfolger.

Eine Thontafel, welche die Aufzählung einer ganzen Reihe von Personennamen enthält, in der Schrift der Hammurabi-Zeit.

Eine verhältnismäfsig grofse, gut erhaltene Thontafel in der zierlichen, altbabylonischen Schrift der Sargon-Zeit. Die Tafel bietet u. a. eine Anzahl verschiedener Mafsangaben und am Schlufs deren Summierung.

Eine Thonspindel, welche nach der darauf eingedrückten altbabylonischen Inschrift dem Gotte Nin-gir-su von Uru-kagi-na, vielleicht dem bekannten altbabylonischen Könige von Telloh, geweiht wurde.

i. V.
MESSERSCHMIDT

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Verwaltung des Kaiserlichen Ottomanischen Museums in Konstantinopel: Musée imp. Ottoman. Catalogue des monnaies, par Mubarek. Constantinople 1901.

Verwaltung des Museums Wallraf-Richartz in Köln: Verzeichnis der Gemälde des Museums Wallraf-Richartz. Köln 1902. — Führer durch das städt. Museum Wallraf-Richartz. Köln 1902.

Verwaltung des deutschen Buchgewerbe-Museums in Leipzig: Ausstellung von Farbendrucken im deutschen Buchgewerbehaus zu Leipzig. 1902.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Friedrich Lippmann: L. Justi, Konstruierte Figuren A. Dürers. Leipzig 1902.

Herr Professor Dr. Julius Menadier: A. Resch, Siebenbürgische Münzen und Medaillen. Hermannstadt 1901.

Herr Direktor A. Moschetti in Padua: A. Moschetti, Per i »Guariento« dell' Accademia di Padova. Padova 1902.

Herr Professor Dr. Karl Kalbfleisch in Rostock: C. Kalbfleisch, Papyri graecae musei Britannici et musei Berolinensis. Rostock 1902.

Herr Dr. Heinrich Modern in Wien: Giovanni Battista Tiepolo. Wien 1902.

Herr Professor Dr. F. Freiherr Hiller von Gaertringen: Relief von dem Grabmale eines rhodischen Schulmeisters. Sep.-Abdr. — Altes und Neues von den Inseln des Ägäischen Meeres. Dillingen 1902.

Frau General-Konsul Dr. Blau in Charlottenburg: Aufsätze zur orientalischen Münzkunde von O. Blau. — Subhi Bay, Sammlung seleucidischer und arsacidischer Münzen, Jahr 1278 der Hedjra. In türkischer Sprache.

Herr Charles Otto Bouillon in Charlottenburg: Bibliothek Ferd. v. Quast zu Radensleben. s. l. (1901).

Herr Dr. W. Crönert in Bonn: Philitas von Kos. Sep.-Abdr.

Herr C. F. Nuber in Esseg: Beiträge zur Chronologie slavonischer Münzen. Wien 1899.

Herr Quintilio Perini in Rovereto: Le monete di Verona. Sep.-Abdr.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Ankauf. Drei alte Krisse aus Bali, darunter einer mit prachtvollem goldenen Griff.

ZENTRALASIEN

Geschenk. Herr W. R. Rickmers: eine umfangreiche Sammlung aus Buchara, in welcher eine ganz hervorragende Sammlung von Stickereien der Tekinzen enthalten ist, und dem Kaukasus.

EUROPA

Geschenke. Frau Emma Klahn: eine alte Tasche (Pompadour) aus Wismar. Herr Dr. Wollheim: ein Bild mit hebräischen Inschriften, Darstellung eines Akts der Pietät zu Ehren eines verstorbenen berühmten Rabbi, wahrscheinlich aus Polen.

OSTASIEN

Seine Majestät der Kaiser und König hatte die Gnade, der ethnologischen Abteilung ein altes chinesisches Tempelgemälde von etwa 11 m Länge und 5½ m Höhe, welches aus dem Jägertempel in Peking stammt, zu überweisen.

Geschenke. Herr Watanabe in Berlin schenkte 11 chinesische bez. japanische Münzen. Herr Oberleutnant a. D. Hoebel in Berlin: ein chinesisches Werk Fên-lei ch'ing-nang yao-hsing fu, über die Eigenschaften der Heilmittel, in zwei Bänden. Herr Oberleutnant Mente in Berlin: einige chinesische Münzen. Herr Kapitänleutnant Glaue in Wilhelmshaven: ein Buddhakleid (in vier Teilen, Weihgeschenke für Götterfiguren), einen Holzdruckstempel und Holzschnitzereien aus einem Tempel in Ching-wan-tao. Herr Stabsarzt Velde in Berlin: eine Sammlung älterer chinesischer Hieb- und Stichwaffen. Herr Oberleutnant Faupel in Berlin: ein Paar mongolische Stiefel.

Ankäufe. Eine Statuette eines buddhistischen Heiligen mit Rosenkranz-Inschrift auf dem Lotossitz, eine zweibändige japanische Encyklopädie und ein japanisches Druckheft. Eine Bronze-Buddhafigur mit Holzuntersatz, ein Bronze-»Medizin-Buddha« mit Holzuntersatz. Ölbildnis des Dörböten-Prinzen (Tschoros-i hoscho-i Ts'in-wang) Dawats'i (XVIII. Jahrhundert). Ein chinesisches Vokabular in Fächerform. Zwei Firstziegel, Dachverzierungen in Form eines fabelhaften Tieres (Shachihoko »Fisch-Tiger« geschrieben), zwei geschnitzte Balkenköpfe, ein Löwe und ein Elefant, ein Glücksgott mit der Aufschrift Fukuju = Glück und langes Leben, und ein anderer mit der Aufschrift Fūki = reich und vornehm. Ölbild des Mandschu-Generals Forontai.

Eine umfangreiche ethnographische Sammlung, welche der Direktorial-Assistent Dr. F. W. Müller auf einer im Auftrage des Herrn Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten unternommenen Reise nach Ostasien angelegt hat.

WESTAFRIKA

Geschenkt wurden: Von Herrn Georg Schmidt, Bezirksleiter in Atakpame (Togo), eine interessante Sammlung von etwa 150 Nummern aus den Landschaften Atakpame und Akposso. Von Herrn Dr. Pöch 83 Gegenstände von verschiedenen Orten der westafrikanischen Küste zwischen Senegal und Togo.

Durch Tausch erworben wurde ein geschnitzter Elefantenzahn aus Loango.

Angekauft wurde eine Sammlung von über 300 Messinggewichten der Aschanti zum Abwiegen von Goldstaub.

OSTAFRIKA

Als Geschenk überwies Herr Direktor B. Perrot in Lindi eine gröſsere Anzahl höchst wertvoller Grabsteine mit arabischen Inschriften und Architekturteile, sowie eine Menge alter Kupfermünzen, alles aus den Ruinen von Kilwa Kisiwani und Songa Muana; auſserdem einige sehr schöne Swahili-Schnitzereien. Ferner schenkten: Herr Dr. Kohlschütter eine Kollektion aus den Landschaften am Rukwa-See, Herr J. Froberger, Superior der Weiſsen Väter in Trier, das Zaubergerät eines Medizinmannes vom Rukwa-See und Herr C. Wiese in Chiromo, dem das Museum schon mehrfach Zuwendungen verdankt, eine Anzahl Ethnographica vom Schirwa-See.

Gekauft wurde eine groſse Trommel von der Küste Deutsch-Ostafrikas.

SÜDAFRIKA

Angekauft wurde eine Sammlung von etwa 300 Nummern von den Herero, Ovambo, Bergdamara und Buschmännern.

OZEANIEN

Geschenkt wurden: Von Herrn Admiral Strauch ein Amulett aus einem menschlichen Unterkiefer von Kaniet. Von Herrn Bezirksamtmann Fritz in Saipan eine alte Speerspitze aus Knochen von den Marianen. Von Herrn Gouverneur Solf eine umfangreiche Sammlung aus Samoa.

Gekauft wurden 55 Photographien aus Britisch Neu-Guinea.

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr Maler Franz Weygold in Stuttgart: zwei Gipsabgüsse von Originalen im ethnographischen Museum des Vereins für Handelsgeographie in Stuttgart, das eine die Gesichtsmaske einer Siouxfrau, das andere eine der Sammlung des Herzogs Paul von Württemberg zugehörige Tabakpfeife darstellend, an der sich rundplastische Schnitzereien eines Indianers und eines Bären befinden.

Tausch mit dem Museum of Natural History in New York: zwei Gipsabgüsse von alten Felsskulpturen in Yellow Island, Comox, die unseren Abgufs der Nanaimo-Felsskulptur, ein Geschenk der Jesup-Expedition, in willkommener Weise ergänzen.

Ankauf. 12 Photographien von Moki-, Apache- und Ute-Typen.

SÜDAMERIKA

Geschenk. Herr Alfred Jahn, Ingenieur an der Grofsen Venezuela-Eisenbahn in La Victoria: eine sehr schöne Sammlung von vielfach ornamentierten Geräten und Schmucksachen aus Stein, Thon und Muschelschale, die Herr Jahn auf den Gräberfeldern von Camburito und von der Halbinsel Cabrera am Valencia-See gesammelt hat. Herr Georg Feldges: eine 31 cm hohe Urne von Paranapanema am gleichnamigen Flusse. Herr Leutnant a. D. H. Neumann: Topfscherben mit Eindrücken, Rincão de São Pedro in Rio Grande do Sul.

Kauf. Eine von Herrn Dr. M. Schmidt am oberen Paraguay angelegte Sammlung der Guató-Indianer, 171 Stück umfassend. Ein Keulenstein von Rincão de São Pedro in Rio Grande do Sul.

Der verstorbene Generalkonsul William Schönlank und seine gleichfalls verstorbene Ehefrau Amalie geb. Simon haben durch testamentarische Verfügung dem Museum für Völkerkunde ein Vermächtnis von 5000 Mark mit der Bestimmung hinterlassen, die Zinsen alljährlich nach dem Ermessen der Direktion des Museums für Völkerkunde an Unterbeamte desselben nach Mafsgabe der Würdigkeit und Bedürftigkeit in nicht zu kleinen Beträgen auszuzahlen. Um das Andenken des hochherzigen Gönners des genannten Instituts, der sich um dasselbe schon bei seinen Lebzeiten in mannigfacher Weise verdient gemacht hat, zu ehren, ist in Aussicht genommen, die Beträge jährlich am Geburtstage des Generalkonsuls, dem 6. August, und zwar zum ersten Male am 6. August 1903, zur Verteilung zu bringen.

i. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Lehrer Rietz in Freyenstein: ein sehr schönes Steinbeil (Jadeit?) von Weitgendorf, Kr. Ostpriegnitz, ein Steinbeil von Kolrep, Kr. Ostpriegnitz, und eine Bronzenadel von Schmiedeberg, Kr. Angermünde. Herr Hauptlehrer Scheer in Rudow: Scherben von einem Gräberfelde bei Rudow, Kr. Teltow. Herr Altsitzer Köppe in Kuhbier: Bruchstücke römischer Bronzefibeln von Kuhbier, Kr. Ostpriegnitz. Herr Gärtnereibesitzer Hansen in Putlitz: eine Urne von Grabow, Kr. Ostpriegnitz. Herr Rittergutsbesitzer Zickert in Klein-Gagelow: Bronzering und Thongefäfse von Klein-Gagelow, Kr. Kottbus. Herr Rittergutsbesitzer R. Hornemann in Gutenpaaren: Thongefäfse und Beigaben von Gutenpaaren, Kr. Westhavelland, und eine Knochenharpune von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Rittergutsbesitzer A. Hornemann in Gutenpaaren: Thongefäfs von Ketzin. Herr Sanitätsrat Dr. Ossowidzki in Oranienburg: Bronzenadel von Schmachtenhagen, Kr. Niederbarnim, und Photographie eines Hirschhorngerätes von Brandenburg a. H. Herr Gutsbesitzer O. Stein in Schmachtenhagen: Urne und Knochenpfeilspitzen von Schmachtenhagen, Kr. Niederbarnim.

Überweisung durch die Königliche Klosterkammer in Hannover: neolithische Thongefäfse und Steingeräte sowie bronzene und eiserne Schmucksachen der La Tène-Zeit von Pinnow, Kr. Angermünde.

Ankäufe. Vier Bronzeringe aus dem Rehnitzmoor, Kr. Soldin. Eine Kollektion verschiedener Altertümer aus der Provinz Brandenburg. Steinbeil und Steinhammer von Neudamm, Kr. Königsberg i. N. Grofses Steingerät von Pinnow, Kr. Angermünde. Glasperle von Falken-

hagen, Kr. Ostpriegnitz. Steinhammer aus der Priegnitz. Steinhammer von Sellendorf, Kr. Luckau. Urnen von Tammendorf, Kr. Krossen. Urnen und Beigaben von Kuhbier, Kr. Ostpriegnitz. Steinhammer von Weggun, Kr. Templin. Urnen und Beigaben aus dem Gräberfelde von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Slavische und ältere Scherben von der Stelle eines slavischen Burgwalles bei Schwedt a. O., Kr. Angermünde. Urne und Beigefäfse aus einem Hügelgrabe bei Wolfshagen, Kr. Westpriegnitz. Thonscherben von Tüchen, Kr. Ostpriegnitz. Funde aus Wohngruben bei Grofs-Lichterfelde, Kr. Teltow.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Bronzen und Eisengeräte von Bajohren, Kr. Memel. Armring und Fragment aus Bronze von Ramutten-Jahn, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenk. Herr cand. jur. F. Koppen in Gresonse: Urne und drei Photographien von Fundstücken von Gresonse, Kr. Flatow.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer und Hauptmann a. D. von Massow auf Bansekow: Bruchstücke einer ornamentierten La Tène-Schwertscheide von Bansekow, Kr. Stolp. Herr Kaufmann Schultz in Regenwalde: Thonscherben und Knochennadeln von Grünhof, Sack und Stargord, Kr. Regenwalde.

Überweisung der Königlichen Eisenbahndirektion Bromberg: zwei Feuerstein-Lanzenspitzen von Falkenburg, Kr. Dramburg.

Ankäufe. Grofser Bronzedepotfund von Biall bei Wurchow, Kr. Neustettin. Mehrere Steingeräte aus dem Kreise Ückermünde.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Bronzen und Urnen aus bronzezeitlichen Hügelgräbern bei Zedlin, Kr. Stolp.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Rittergutsbesitzer von Delhaes auf Alt-Borowko: Thongefäfse und eine Klapper von Alt-Borowko, Kr. Kosten.

Ankäufe. Bronzen, Eisengeräte und Steinbeile von Radzim, Kr. Obornik. Thonscherben vom Burgwall bei Wolsko, Kr. Wirsitz. Bronzecelt von Ujazdowo, Urnen und Beigaben von Luschwitz, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankäufe. Grofse Bronzenadel von Olbersdorf, Kr. Münsterberg. Bronze-Hohlcelt von Dittmannsdorf, Kr. Görlitz. Feuersteinbeil, Gufsform, Celt und Thongefäfse von Buschen, Kr. Wohlau.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Amtsrichter Krieg in Schlieben: kleinere Funde vom Burgwall bei Schlieben, Kr. Schweinitz. Herr Dr. Rück in Radeburg: Briquetage(?)-Funde von Halle a. S.

Ankäufe. Eine Sammlung von Altertümern aus der Provinz Sachsen. Thongefäfse von Domsdorf, Kr. Liebenwerda. Gefäfse, Wirtel, Schnalle u. s. w. von Cröbeln, Kr. Liebenwerda. Eiserne Lanze, Messer und Scheere von Cosilenzien, Kr. Liebenwerda. Thonkrug von Wiederau, Kr. Liebenwerda. Urnen und Beigaben von Ziesar, Kr. Jerichow I.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Briquetage(?)- und andere Funde von Halle a. S.

PROVINZ HANNOVER

Überweisung der Eisenbahn-Bauabteilung Sulingen: Radnadel aus einem Hügelgrabe von Schmalförden, Kr. Sulingen.

Ankauf. Urnen von Hellingst, Kr. Osterholz.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr Professor Dr. Beltz in Schwerin: Getreide aus einer Herdgrube bei Alt-Zachun, Amt Hagenow.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Geheimer Medizinalrat Dr. Pfeiffer in Weimar: Gipsabgufs eines Kretin-Skelettes vom Merowinger-Gräberfeld in Weimar.

Ankauf. Eine Kollektion Steingeräte.

BRAUNSCHWEIG

Ankauf. Feuersteindolch von Parleib, Kr. Helmstedt.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Herr Assessor Dr. Koch in Berlin: eiserne Lanzenspitze von Grünberg, eisernes Messer von Odenhausen bei Grünberg, Oberhessen.

BAYERN

Ankäufe. Hügelgräberfunde aus dem Bezirksamt Vilshofen, Reihengräberfunde aus dem Bezirksamt Griesbach.

ELSASS-LOTHRINGEN

Geschenk. Herr Gymnasiast E. Metze in Steglitz: römische Gefäfsscherben u. s. w. von Ruhlingen bei Saargemünd.

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankäufe. Eine Anzahl von Bronzen von Enns, Oberösterreich, Knochengeräte von Steinamanger, Eisenburger Komitat. Steingeräte, Thongefäfse, Wirtel u. s. w. aus dem Komitat Neograd. Thongefäfse, Bronzen, Eisengeräte, Perlen und Knochennadeln, Steinmeifsel, Schleudersteine, Netzsenker aus Ungarn. Zwei Bronzesicheln und zwei silberne Halsringe von Schäfsburg, Siebenbürgen.

SCHWEIZ

Ankäufe. Jadeitbeil von Steckborn, Kanton Thurgau. Eine Kollektion Pfahlbaufunde.

POLEN

Im Austausch erworben: Feuersteingeräte aus dem Bezirk Stopnitza, Gouv. Kielce.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Silberne Abendmahlskanne, Nürnberg XVI. Jahrhundert.

Wärmekessel für die Füfse, Silber. Italien um 1700.

Helmkleinod in Form eines Hahnenkopfes. Kupfer getrieben. Italien XV. Jahrhundert.

Humpen von Böttger-Porzellan mit silbernem Deckel, in den Münzen eingelegt sind. Sachsen um 1710.

Zwei grofse Apothekerflaschen. Majolika reich bemalt, mit Inschriften. Caffagiolo um 1500.

Majolikateller in Lüstermalerei, mit dem Wappen des Papstes Leo X. Deruta 1513 bis 1521.

Monument des Dichters Gellert, Nachbildung des in Leipzig errichteten, in Biscuitporzellan. Meifsen Ende XVIII. Jahrhundert.

Porzellangruppen von Ludwigsburg und von Nymphenburg.

Geschenk

Herr A. Zander in Friedenau. Drahtleere, Stahl. Bezeichnet Gabriel Rothe anno 1679 zu Qetelburg.

Überweisung

Königliches Kultusministerium. Medaille, Bronze, für hervorragende Leistungen auf der internationalen Ausstellung für Feuerschutz und Feuerrettungswesen. Berlin 1901. Nach Entwurf von Bildhauer Jeremias Christensen, hergestellt in der Berliner Medaillenmünze von Otto Oertel.

Arbeiten neuerer Industrie

Ehrenbecher der Stadt Halle a. S., Silber vergoldet, reich mit Edelsteinen besetzt. Hergestellt von den Juwelieren Wratzke & Steiger in Halle a. S., der Stadt gestiftet vom Geheimen Kommerzienrat Hübner in Halle a. S.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Der Zugang der Bibliothek betrug 104 Werke und 855 Einzelblätter. Die Ornamentstich-Sammlung wurde um 16 Werke und 841 Einzelblätter vermehrt; dabei ist insbesondere durch Ankauf einzelner Blätter wiederum eine gröfsere Anzahl von Heften und Folgen ergänzt worden.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr J. J. Tikkanen in Helsingfors: J. J. Tikkanen, Finnische Textilornamentik. Leipzig 1901, und: Der Abendmahlskelch in der Domkirche zu Borgå. Helsingfors 1902.

Herr J. P. Schtschukin in Moskau: Russische Portraits-Sammlungen von J. P. Schtschukin. Moskau 1902.

Herr Dr. Friedrich Schneider in Mainz: Friedrich Schneider, Eine Künstler-Kolonie des XVIII. Jahrhunderts in der Karthause zu Mainz. Mainz 1902.

Herr Eugen Marquardt (in Firma: Emil Goldschmidt) in Berlin: J. Doucet, Danses. Compositions de Louis Fuchs. Paris 1901.

Herr Dr. Ludwig Gurlitt in Steglitz: Ludwig Gurlitt, Kunsterziehung innerhalb des altklassischen Unterrichts. Leipzig 1902.

Herr Rudolf Stübling in Schmargendorf bei Berlin: Rudolf Stübling, Technischer Ratgeber auf dem Gebiete der Holzindustrie. Leipzig 1901.

Herr Baurat Professor F. Laske in Berlin: F. Laske, Festschmuck der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin bei der Feier ihres 100jährigen Bestehens am 18.—21. Oktober 1899. Berlin 1902.

Mannheimer Altertumsverein in Mannheim: Emil Heuser, Katalog der vom Mannheimer Altertumsverein im Frühjahr 1899 veranstalteten Ausstellung von Frankenthaler Porzellan. Mannheim 1899.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten: die Herren Henri Albert (Paris), Louis Corinth (Berlin), Professor Dr. Dittrich, Mitglied des Hauses der Abgeordneten (Braunsberg), Fritz Helmut Ehmcke (Steglitz), Otto Hasselkampf (Potsdam), Freiherr Heyl zu Herrnsheim (Worms a. Rh.), Poeschel & Trepte (Leipzig), Bernhard Wenig (Berchtesgaden), die Reichsdruckerei und die Steglitzer Werkstatt.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 64 Werke vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Franz Freiherr von Lipperheide in Berlin: 43 Bände von Modezeitschriften.

Herr Eugen Marquardt (in Firma: Emil Goldschmidt) in Berlin: J. Doucet, Les petits métiers de Paris. Paris o. J.

Derselbe: Les minutes Parisiennes. Bd. 1—7. Paris 1899—1902.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1901/1902

Das Sommerquartal wurde am 7. April begonnen und am 28. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Hos-pitanten		
Schüler . . .	108	.	160	268
Schülerinnen	50	2	105	157
Zusammen	158	2	265	425

von denen insgesamt 933 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. ZEUGHAUS

1. Juli 1901 — 30. Juni 1902

Überweisungen

Se. Majestät der König von Schweden und Norwegen. Vollständige Bekleidung und Feldausrüstung eines schwedischen Leibtrabanten von 1697.

Königl. Kriegsministerium. 3 Fahnen des 2., 4. und 6. ostasiatischen Infanterie-Regiments. — 25 ausgediente Fahnen und Standartentücher preufsischer Regimenter. — 3 preufsische Kanonenrohre von 1859, 1866, 1867. — Österreichisches Bronzerohr. Bez. Weigel in Wien 1803.

Das Korpskommando des ostasiatischen Expeditionskorps überwies die in dem chinesischen Feldzuge eroberten und erbeuteten Trophäen und Waffen, darunter 189 Fahnen, 108 altchinesische Bronzegeschütze, 1 altchinesisches hölzernes Geschützrohr, 24 Mörser und Wallbüchsen, 12 chinesische Gufsstahlgeschütze europäischer Herkunft, 2000 Hieb- und Stichwaffen verschiedener Art.

Husaren-Regiment Fürst Blücher von Wahlstatt (Pommersches) Nr. 5. Bekleidung und Ausrüstung für einen Husaren zu Pferde. 1900.

Fufsartillerie-Regiment von Linger (Ostpreufsisches) Nr. 1. Paradeausrüstung eines Obergefreiten. 1900.

Bezirkskommando in Marienburg. Landsturmfahne von 1813.

Herr Kaufmann Hugo Riedemann, Hamburg. Boxerschwert.

Herr Sanitätsrat Dr. Marcus, Bad Pyrmont. Säbel mit der Inschrift: Honneur au Gal Lafayette. Frankreich. 1. Republik.

Herr Kaufmann Otto von Hantelmann, Liegnitz. Reiterpistole. XVIII. Jahrh.

Herr Kaufmann James Simon, Berlin. Kleines Bronzekanonenrohr, reich verziert mit allegorischen Relieffiguren. XVI. Jahrh.

Hoflieferant E. Halbarth, Berlin. Im Auftrage der Fahrradfabrik Naumann & Seidel in Dresden: 1 Armeefahrrad.

Firma von Tippelskirch & Co., Berlin. Uniform und Ausrüstung eines Feldwebels der Schutztruppe in Ostafrika.

Erwerbungen

Japanische Rüstung der Miochin Munesada. 1679.

Japanische Kriegerrüstung. XVIII. Jahrh.

57 Schwertstichblätter. XIII. — XIX. Jahrh.

3 Paar Schwertgriffauflagen. XV.—XVIII. Jahrh.

12 Schwertmesserscheiden. XIV.—XIX. Jahrh.

11 Kopfstücke und Zwingen von Schwertgriffen. XIV.—XIX. Jahrh.

4 Schwertnadeln. XVI.—XVII. Jahrh.

Schwertklinge von Moriiye. XIII. Jahrh.

Schwert mit Scheide, die Klinge von 1650. Stichblatt Ende XVII. Jahrh., Zwinge mit Kappe 1737—1771.

Dolch, bez. Sakesada, mit Scheide. XV. Jahrh.

Dolchschwert mit Scheide, Messer- und Gerättasche. Bez. Masatoshi. Klinge von 1425, Fassung XVIII. Jahrh.

Dolch mit Eisengriff. VI.—VIII. Jahrh.

Dolch mit in Eisen geschnittenem Griff. Bez. Solingen 1606.

Doppelläufiges, sog. Wendergewehr, der Schaft mit Drahteinlagen. Bez. Lazzarino Cominazzo. Anfang XVII. Jahrh.

VON UBISCH

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Bei der Höhe der Kosten, die das Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler noch immer beansprucht, mufste im letzten Etatsjahr von der Erwerbung gröfserer Kunstwerke wieder Abstand genommen werden.

Für die Plakettsammlung wurden einige Stücke von HILDEBRANDT, BURCKHARDT, KÄMPFFER, CHAPU, PATEY, PETER, VERNIER erworben.

Die Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Lithographien moderner Meister wurde durch 172 Blatt vermehrt,

der kunstwissenschaftliche Apparat durch 321 Bände und 152 Photographien.

Als Geschenk des Fräuleins M. von Kramsta auf Muhrau erhielt die Galerie das Ölbild: W. LEIBL, »Blinder Bauer«.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



NEUES ZUM TRIUMPHBOGEN ALFONSOS I.

VON CORNEL VON FABRICZY

Seit wir vor drei Jahren an dieser Stelle versucht haben, die Geschichte des genannten Baudenkmals auf urkundlichen Grundlagen klar zu legen, hat uns Glück und Zufall der Forschung einige weitere Daten zur Biographie seines Hauptschöpfers in die Hand gespielt. Ferner hat seither ein um die Kunstgeschichte Süditaliens verdienter junger französischer Forscher ein neues Werk seines Meifsels — oder doch seiner Werkstatt — nachgewiesen, wie auch einige in unserer Arbeit in Schwebe gelassene Fragen betreffs der Zuweisung und Deutung einzelner bildnerischer Bestandteile des fraglichen Monuments geklärt. Endlich hat sich eines der in den Rechnungsvermerken der aragonesischen Hofhaltung verzeichneten Skulpturwerke in dem Besitzstand einer unserer vornehmsten Kunstsammlungen nachweisen lassen. Diese Bereicherung unserer Kenntnisse über die bedeutendste Schöpfung der Renaissance in Neapel erscheint uns wichtig genug, um darüber in folgendem zur Ergänzung unserer eingangs erwähnten Studie eingehender zu berichten.

Auf einer Inschrifttafel rechts neben dem Thürsturz des Portals von Palazzo Tabassi, einem der interessantesten Baudenkmäler der Frührenaissance, deren sich das kleine Sulmona rühmen kann, liest man: Mastro Petri da Como fece questa porta A. D. MCCCCXXXXVIII.[1]) Obwohl dieser Name in der Schar der durch ganz Italien verbreiteten comaskischen Werkleute nicht eben zu den Seltenheiten gehört,[2]) so hindert uns vor der Hand, bis wir eines Besseren überwiesen werden, nichts daran, dessen Sulmoneser Träger mit dem späteren Erbauer der Neapeler Triumphpforte, Pietro di Giovanni da Como — oder wie er in der Folge zu Neapel heifst: Pietro di Martino da Milano —, zu identifizieren. Dafs der Meister es in der Inschrift am Palazzo Tabassi unter Weglassung des Vatersnamens bei der Angabe seiner Heimat bewenden liefs, findet seine Erklärung in ihrem monumentalen Charakter: er gebot möglichste Kürze der Fassung. Die Jahreszahl der Inschrift aber fügt das in Rede stehende Werk zwischen zwei bisher schon in der Chronologie des Meisters festgestellte Daten ganz zwanglos ein: am 16. Mai 1447 ist er zu Padua am Gattamelata-Denkmal beschäftigt

---

[1]) Vergl. Kunstchronik, Jahrg. 1889 S. 387, und Vinc. Bindi, Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi, Napoli 1889, p. 752 und 755. Das Werk von Pietro Piccirilli über die Kunstdenkmäler Sulmonas habe ich in den Bibliotheken von Berlin vergebens gesucht.

[2]) So finden wir z. B. schon in der ersten Hälfte des Trecento einen Meister Pietro di Giovanni da Como zu Pisa mit bedeutenden Bauausführungen betraut (s. Tanfani-Centofanti, Notizie di artisti tratte dai documenti pisani, Pisa 1898, p. 419).

und vom August 1449 (vielleicht auch schon einige Monate vorher) für den Dombau zu Orvieto verpflichtet.[1]) Der schnelle Wechsel der Aufenthaltsorte und ihre grofse Entfernung voneinander darf uns bei der bekannten Freizügigkeit der Comasken im allgemeinen, bei der Pieros im besonderen, nicht wundernehmen — werden wir doch seinen Lebensweg sogleich noch mit zwei weiteren, voneinander nicht weniger entlegenen Stationen zu bereichern haben. Was endlich den Stil der Sulmoneser Arbeit betrifft, so läfst sich daraus wenig oder nichts entnehmen, was den künstlerischen Charakter ihres Meisters näher bestimmen würde. Das Portal gehört der Restauration des Palastes nach einem Erdbeben an, das von dem ursprünglichen Bau aufser den Umfassungsmauern nur das reiche gotische Fenster über dem Thoreingang übrig liefs. Dieser zeigt in seiner heutigen, von Piero da Como herrührenden Gestalt — ich urteile nach der fragmentarischen, nicht eben vorzüglichen Abbildung auf Taf. 128 des Bindischen Buches — über einfach profilierten Seitenpfosten als Thürsturz einen Flachbogen, an dem die Gliederung der Pfosten durchgeführt ist; ein unbedeutendes Kämpferkapitell trennt die letzteren von dem gestelzten Bogen. Über demselben findet das Portal seinen Abschlufs in einer gleicherweise profilierten Umrahmung, deren Feld, aufser zwei Wappenschildern der Familie Tabassi in den beiden Ecken, ganz glatt gelassen ist. Das Werk geht nach der allgemeinen Form auf lombardisch-gotische Portalbildungen zurück und zeigt auch in der Gliederung noch keinen Anschlufs an die Antike. Die gleiche Gliederung kehrt reicher, aber im wesentlichen übereinstimmend am Portikus von S. Maria della Catena zu Palermo wieder.

* * *

Das Staatsarchiv zu Ragusa bewahrt das folgende Schreiben König Alfonsos I. von Neapel an die Rektoren der Stadt:

Rex aragonum etc. (*sic!*)

Spectabiles et magnifici viri amici nostri carissimi: aliis nostris cum literis scripsisse vobis meminimus vos quam maxime deprecantes ut Petro de Mediolano sculptori lapideo a vobis certo salario conducto quem ob eis (*sic!*) in sua arte ingenium singulare nobiscum aliquamdiu habere cuperemus licentiam prestaretis ad nos cum uxore et omni eius familia et rebus veniendi et apud nos essendi dum eius opera in aliquibus fabriciis (*sic!*) nostris uteremur. Impresentiarum (*sic!*) verum contra expectationem nostram accepimus quod posteaquam litere nostre vobis reddite fuere omnia eiusdem Petri bona sequestrari fecistis in sui incomodum et dampnum pergrave. Ita ut omnino illi spes et facultas proficisciendi sublata sit. Et quare hominem hunc studiose a vobis petivimus cui ob eius de quo diximus ingenium singulare magnopere bene esse cupimus. Nosque pro commodis et ornamentis civitatis vestre semper paratos repereritis (*sic!*) nos per amicitiam vestram proque vestro erga lege (?) nos studio et observantia rogamus sumo studio adde (?) ut nobis in hac re tam minima meliorem animi erga nos vestri significationem ostendatis eidemque Petro et bona sequestrata reddi et ut cum illis uxoreque et omni eius familia quo commodius hic esse possit venire valeat prompter ac (?) concedere velitis. Idque vobis persuadeatis nobis gratissimum futurum esse. Datum Puteolis III. junii MCCCCLII. Rex Alfonsus. Dominus Rex mandavit mihi Arnaldo fonolleda.

[1]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml., Jahrg. 1899 S. 9, Anm. 2 und 3, sowie S. 151.

Spectabilibus et magnificis viris Rectori et consilio comunitatis Ragusie amicis nostris carissimis (Arch. de la C. de A. Reg. 2660 f. 43a).[1])

Dafs es sich hierbei um den Erbauer des Arco am Castelnuovo handelt, darüber braucht kein Wort verloren zu werden. Aber das königliche Handschreiben unterrichtet uns des ferneren auch noch darüber, dafs sich Piero zur Zeit von dessen Ausstellung in Ragusa befand, wo er sich offenbar in den Dienst der Stadtbehörde zu irgend einer gröfseren, uns vorderhand unbekannten Arbeit verpflichtet hatte. König Alfonso hatte schon in einem früheren Schreiben die Rektoren ersucht, ihm den Meister, dessen er zur Ausführung einiger Bauwerke bedürfe, zu überlassen; sie aber hatten damit geantwortet, dafs sie seine gesamte Habe mit Beschlag belegten, um ihn daran zu verhindern, der Berufung des Königs auch gegen ihren Willen Folge zu leisten und Ragusa heimlich zu verlassen. In dem vorliegenden zweiten Schreiben nun ersucht der König die Rektoren nochmals auf das Dringendste, sie möchten ihm »in hac re si minima« zu Willen sein und der Übersiedelung Pieros nach Neapel keine weiteren Hindernisse in den Weg legen. Diesmal scheinen denn die Ragusaner auf den Wunsch Alfonsos auch eingegangen zu sein, wie dies die weiteren Lebensschicksale Pieros beweisen.

Dies alles wäre nun ganz in der Ordnung, wenn uns das Datum des königlichen Schreibens nicht vor ein Paradoxon stellte. Zur Zeit seiner Ausstellung nämlich war Piero noch mit Arbeiten am Dom zu Orvieto und zugleich auch mit Bauunternehmungen in Rom beschäftigt (s. Jahrbuch 1899 S. 9 Anm. 3, S. 10 und 152); wie konnte er da zugleich in Ragusa anwesend sein!

Um diesen Widerspruch zu lösen, um namentlich festzustellen, ob sich nicht in das Datum der Kopie des königlichen Briefes ein Versehen eingeschlichen, ob ferner vielleicht aus dem eventuell vorhandenen Konzept der Antwort des Rates an Alfonso Gewifsheit in dieser Beziehung zu erlangen wäre, haben wir uns mit der Bitte um Aufklärung der zweifelhaften Punkte an den Direktor des Ragusaner Staatsarchivs, Herrn Professor Giuseppe Gelcich, gewandt. Trotzdem wir von gewichtiger Seite eingeführt waren, hat es dem genannten Herrn nicht gefallen, von unserem wiederholt vorgebrachten Anliegen irgend welche Notiz zu nehmen. Diese Methode, die Schätze einer öffentlichen Institution, der man vorsteht, für die Wissenschaft fruchtbar zu machen, ist so originell, dafs sie es verdient, den Fachgenossen bekannt gegeben zu werden! Da uns sonach der Mangel — wir wissen nicht, ob an dienstlicher Zuvorkommenheit oder an wissenschaftlichem Interesse — des Herrn Direktors Gelcich der Möglichkeit beraubt, dem sicheren Weg der Thatsachen zu folgen, so sind wir vorläufig auf den schwanken Steg der Hypothesen gewiesen, bis es in der Folge uns selbst oder einem Fachgenossen (und an sie alle sei hiermit die Bitte darum gerichtet!) gegönnt sein wird, an Ort und Stelle Klarheit in die Sache zu bringen.

Wir vermuten nämlich, der in Rede stehende Brief König Alfonsos sei nicht 1452, sondern zwei Jahre später geschrieben worden. Dazumal hatte Piero seine Thätigkeit zu Orvieto und Rom seit etwa einem halben Jahre abgeschlossen (s. am oben angef. Orte; die Abrechnung vom 4. August 1455 bezieht sich offenbar auf frühere Leistungen, fand sie doch statt, als der Meister schon länger als ein halbes Jahr in Neapel weilte). Seither konnte er dann sehr wohl sich in Ragusa nach frischer Arbeit

[1]) Vorstehendes Dokument wurde von seinem Entdecker Dr. Ludwig Nehéz in der Zeitschrift des Ungarischen Archäologischen Vereins ohne jeden Kommentar abgedruckt (s. Archaeologiai Értesitö, 1899 S. 95), woraus zu schliefsen ist, dafs ihm dessen Bedeutung verschlossen blieb. Dorther haben wir seinen Text in obigem reproduziert.

umgesehen haben. — Andererseits wissen wir, dafs Alfonso am Castel Nuovo wohl schon seit 1443 Restaurierungsarbeiten hatte ausführen lassen; von gröfseren Bauten daselbst geben uns die Rechnungsbücher indes erst seit 1455 Kunde (a. a. O. S. 11, Anm. 2). Hätte der König — so fragen wir uns — mit den Arbeiten, die ihm nach dem Wortlaut seines Schreibens doch recht am Herzen lagen, dritthalb Jahre gewartet, bis Pietro sich in Ragusa frei gemacht; hätte er nicht vielmehr vorgezogen, dafür einen anderen Meister in Sold zu nehmen, um so mehr, da der Künstlerruf Pietros durch seine bis dahin ausgeführten Arbeiten noch nicht zu solcher Höhe gediehen war, die es dem König hätte absolut wünschenswert erscheinen lassen, gerade ihn für die Unternehmungen, die er plante, zu gewinnen? — Sichere Kunde von Pietros Anwesenheit in Neapel besitzen wir seit dem 11. Januar 1455 (s. a. a. O. S. 11, 148 Dok. II und S. 152). Das stimmt mit unserer Annahme für das Datum des Briefes — 3. Juni 1854 — sehr gut. Wäre dieser schon zwei Jahre vorher geschrieben und hätten die Ragusaner den Meister daraufhin bald freigegeben (denn dafs sie dies gethan haben werden, ist nach der Dringlichkeit, womit Alfonso auf Erfüllung seines Wunsches besteht, sicher anzunehmen; mufste ihnen doch an dem Wohlwollen des mächtigen Herrschers mehr gelegen sein, als an den Diensten und dem Besitz eines dazumal noch ziemlich obskuren Künstlers), dann müfsten sich in den Cedole di Tesoreria doch irgend welche Vermerke über seine Anwesenheit zu Neapel in den zwei Jahren 1453 und 1454 vorfinden, was aber durchaus nicht der Fall ist.

Sollte die vorstehende Annahme von dem Ergebnis späterer Forschungen im Archiv zu Ragusa Lügen gestraft werden, so könnte selbstverständlich auch an der in unserem früheren Aufsatz behaupteten Identität des in Siena, Padua, Orvieto und Rom beschäftigten Pietro di Giovanni da Como (bezw. Varese) mit Pietro da Milano — wie der Name, den er später in Neapel annimmt, lautet — nicht weiter festgehalten werden: die Kunstgeschichte hätte dann in der Folge zwei verschiedene, gleichzeitig thätige Meister desselben Namens und gleicher Herkunft zu registrieren.

* * *

In der Chronologie des Lebenswerkes Pietros da Milano klaffte bisher eine Lücke von drei Jahren, die wir mit keiner biographischen Date, mit keinem nachweisbaren Werke zu füllen im stande waren. Nach dem Tode König Alfonsos I. (27. Juni 1458) verschwindet unser Held aus Neapel und taucht erst wieder 1461 am Hofe König Renés von Anjou in Frankreich mit Arbeiten der Medaillenkunst, später auch mit solchen der Steinskulptur auf (a. a. O. S. 12—16 und 153). — Das folgende Dokument, das uns das gute Glück bei Gelegenheit von Nachforschungen ganz anderen Gegenstandes im florentinischen Archiv unlängst in die Hand spielte, ist nun geeignet, über die in Rede stehende Epoche einiges, wenn auch immerhin noch recht dürftiges Licht zu verbreiten.

> Pietrus Johannis de Como et Franciscus Stefani de Senis sotii al marmo et magistri scarpellatores omni iure etc. locaverunt etc. Francischo Pagni dalla Lastra patrono cuiusdam sageptie vocate sancto Paulo et sancto Petro portantis buctium (?) centum vel circha ad caricandum; post viagium per eum fiendum de prossimo ad caricandum venam ferri (?) pro conducendo Carrarie; miliaria centum marmoris ad menandum de plagiis Carrarie partibus Lunigiane pro Panurmio et consignando eis vel alie legiptime persone pro eis in dicto portu Panurmi et post eius adventum in dicto portu Panurmi dare sibi manualiter ducatos settuaginta quinque boni ponderis inde ad sex dies post eius adventum.

Franciscus promisit far (*sic*) sine brighata etc. alioquin etc. obligando etc. et reservando etc. cum pacto quod si in dicto termino sex dierum dictus Franciscus staret extra in dicto porto Panurmi culpa vel defectu supra dictorum Pietri et Francisci, quod tunc eo casu dicti Pietrus et Franciscus teneantur et obligati sint dare dicto Francisco Patrono duos ducatos pro quolibet die ... ut supra cum pacto quod omnes homines ducentes super dictam sagetiam per supradictos navigatores non teneantur solvere aliquod naulum etc. actum etc. quod possint ubique capi etc. et dederunt mihi licentiam etc. et taliter me etc.

Actum Pisis in supradicto loco presentibus Berto de Posigliano (?), Barne de Cappella sancti Christiani, Andrea Johannis Cennis de Florentia misuratore pannum testibus etc. dicto anno 1460 indictione VII.[a] die undecima madii more Pisanorum. (Archivio di Stato in Firenze, Contratti Notarili, Rogiti di Ser Niccolò Donati di Volterra, Protocollo del 1460 segn. D. a c. 125[t].)

Im Verein mit einem Genossen (von dem gleich noch die Rede sein wird) schliefst unser Meister hiernach am 11. Mai 1459 (der Jahresbeginn more pisano, am 25. März, ging demjenigen nach der gewöhnlichen Zeitrechnung um 9 Monate 7 Tage voraus) mit einem Barkenbesitzer aus Lastra einen Vertrag behufs Verführung von 100 Lasten Marmors (Migliaja, zu 1588 Pfund) aus Avenza, dem Hafen für Carrara, nach Palermo, indem sie sich verpflichten, dafür innerhalb sechs Tagen nach Ankunft der Sendung 75 Dukaten Frachtlohn auszuzahlen und für jeden Tag, um den sich die Auszahlung über diesen Termin hinauszögern sollte, dem Frächter eine Entschädigung von weiteren zwei Dukaten zu gewähren. Über die Art der Arbeit, für die der verfrachtete Marmor verwendet werden sollte, sagt uns der Vertrag leider nichts; doch mufste sie — nach der Menge des dazu nötigen Materials zu schliefsen — von Bedeutung gewesen sein und wohl eher in der Dekoration eines Bauwerkes als blofs in figürlichen Bildwerken bestanden haben. In der That besitzen wir urkundliche Daten über die Herstellung einiger bedeutender Bauten zu Palermo gerade in diesen Jahren. 1458 begann die Restaurierung der Kirche S. Domenico, die Ausschmückung von S. Francesco, der Neubau von S. Cita dei Domenicani sowie von S. Maria di Gesù in der Umgebung der Stadt. Der Erzbischof Simon von Bologna begann während seiner Regierung (1445—1465) den Ausbau des erzbischöflichen Palastes und führte die reiche bildnerische Ausschmückung des Portikus vor der 1426 von Ant. Gambara hergestellten Südthür des Domes durch: im Giebelfelde sehen wir in Hochrelief den segnenden Gottvater mit Engeln zur Seite, darunter die Verkündigung und im unteren Friesabschlufs eine Reihe Propheten-, Patriarchen-, Apostel- und Kirchenvätergestalten zwischen ornamentalen Arabesken. Leider erfahren wir nichts über die Künstler, die bei allen diesen Arbeiten beschäftigt waren — mit alleiniger Ausnahme eines Frate Salvo Cacepta-Doza, der 1458 Chor und Querschiff von S. Domenico erbaute.[1]) Ohne Zweifel waren Pietro da Como und Francesco da Siena auch an irgend einem dieser Bauwerke thätig. An welchem dies der Fall war, wird sich erst durch die genaue stilkritische Untersuchung derselben, wie wir sie leider bisher nicht besitzen, feststellen lassen.

Die beiden Meister aber, die sich hier für die Arbeit in Palermo verbanden, waren einander nicht unbekannt — hatten sie doch in früheren Jahren schon mit-

---

[1]) Vergl. Gioacchino di Marzo Delle belle arti in Sicilia. Palermo 1858, t. IV, d. 15 und 21 ff.

einander an der Grabplatte des Bischofs Bartoli im Dom zu Siena und bald darauf durch mehrere Jahre (1449—1452) an der Fassade des Domes von Orvieto vereint gearbeitet.[1])

* * *

Aus der von eingehendem Studium und genauer Kenntnis des Gegenstandes zeugenden kritischen Würdigung, der Émile Bertaux unseren Aufsatz über den Triumphbogen des Castel Nuovo im Archivio storico per le province Napoletane (Jahrgang 1900, S. 27—63, unter dem Titel: L'Arco e la Porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo) unterzog, sind mehrere Momente hervorzuheben, die die Ergebnisse unserer eigenen Forschungen teils bereichern, teils ergänzen, teils auch berichtigen.

Wir hatten (Jahrbuch 1899, S. 7) der Nachricht Beccadellis, der Triumphzug Alfonsos am 26. Februar 1443 habe sich durch die schon begonnenen Grundmauern des Bogens bewegt, die Glaubwürdigkeit abgesprochen. Nun bringt Bertaux auf Grund des von dem Zuge eingehaltenen Itinerars, wie es uns Beccadelli selbst in seinem Triumphus Alphonsi Regis beschreibt, den Beweis bei, dafs es sich in jener Nachricht des eben genannten Autors nicht um den Triumphbogen am Castel Nuovo, sondern um jenen anderen (von Beccadelli kurz vorher erwähnten) handelte, den die Neapolitaner zu Ehren des Königs vor dem Dom zu errichten begonnen hatten, dessen Weiterführung aber auf Wunsch Alfonsos unterblieb, weil durch den Bau der Behausung eines seiner Getreuen alle Aussicht benommen worden wäre. Hierdurch findet auch jene irrige Nachricht einiger cinquecentistischen Historiographen ihre Erklärung, die Kosten der Errichtung des Arco seien von der Einwohnerschaft Neapels getragen worden: sie beruht auf einer Verwechselung des am Domplatz begonnenen Baues mit dem späteren am Castel Nuovo.

Wichtiger ist, dafs Bertaux die richtige Deutung für den Gegenstand des Reliefs über der inneren Thoröffnung des Triumphbogens gefunden hat. Wir hatten sie (a. a. O. S. 140) allgemein nur als »die Krönungshuldigung für den Nachfolger Alfonsos« bezeichnet. Bertaux weist nun nach, dafs darin der im Auftrage Pius' II. durch den Kardinal Orsini am 4. Februar 1459 im Dome zu Barletta vorgenommenen Akt der Investitur Ferdinands I. mit dem als päpstliches Lehen geltenden Königreich beider Sizilien zu erkennen sei. Unter Beigabe einer leider unzulänglichen Phototypie deutet er die Figuren des Flachreliefs als das Gefolge des Kardinals und des Königs, und indem er die für diese Gelegenheit geprägten Münzen heranzieht, legt er überzeugend dar, dafs die (jetzt nicht mehr vorhandene) Freigruppe in der Mitte der in Rede stehenden Flachnische den König auf dem Throne sitzend dargestellt haben müsse,[2]) den der Kardinal

[1]) Siehe Jahrbuch 1899, S. 9, Anm. 3 a. a. 1451, 19. Januar und 18. August sowie 1452, 28. Februar. Für das Monument Bartoli vergl. G. Milanesi, Documenti per l' arte senese II, 223 und Rumohr, Italienische Forschungen II, 381. Zu der Arbeit am Orvietaner Dom wurde Franc. di Stefano am 14. Mai 1447 (zwei Jahre vor Pietro) mit einem Jahreslohn von 24 Gulden verpflichtet (Pietro bezog 62 Gulden 2 Lire). Milanesi, a. a. O. II, 245 hat die Condotta des Ministers vom genannten Datum sowie eine spätere vom 19. Juni 1450 im Wortlaut abgedruckt. Näheres über seine Person und sonstigen Arbeiten wufste er indes nicht beizubringen.

[2]) Wahrscheinlich war dies die Statue, die Summonte in seinem bekannten Briefe an M. A. Michiel anführt, aber fälschlich als diejenige Alfonsos, nicht Ferdinands, und irrtümlich als Werk Franc. Lauranas bezeichnet (s. a. a. O. S. 21, Anm. 1, sowie S. 39). Sie war wohl, wie die zwei Seitenreliefs der Flachnische auch, von Pietro da Milano gearbeitet. Dafs wir sie in den Cedole nicht unter seinen Arbeiten angeführt finden, erklärt sich dadurch, weil

Orsini krönt, während auf der anderen Seite der Erzbischof von Barletta mit der Bibel in der Hand dem feierlichen Akt assistiert. In der von Arkaden gegliederten Rückwand der Flachnische hätten wir eine ideale Darstellung der Chorapsis des Domes zu sehen, in dem die Szene vor sich ging.

Nicht so unbedingt vermögen wir Bertaux betreffs der Attribution einiger der Bildwerke des Triumphbogens beizustimmen. Wenn er den Giebel mit seinen beiden Flufsgöttern »vorläufig« (provisoriamente, d. h. bis eine genauere Prüfung aus der Nähe möglich sein wird), die vier Kardinaltugenden in den Nischen darunter aber, sowie den Jüngling im Harnisch zwischen den Säulen des Obergeschosses »unbedingt« dem Pietro da Milano zuweist, so sind wir in Bezug auf die beiden ersten Attributionen nicht in der Lage, von unseren (a. a. O. S. 37 und 38) dagegen ins Feld geführten Gründen abzugehen. Was aber die von uns (S. 39) ganz hypothetisch als ein Abbild des jugendlichen Kronprinzen Ferdinand bezeichnete Jünglingsstatue betrifft, so haben auch wir sie lombardischen Händen zugeteilt und die Möglichkeit zugegeben, sie könne von Pietro herrühren. Übrigens scheint uns Bertaux zu irren, wenn er darin die weibliche Personifikation irgend einer kriegerischen Tugend sieht. Die »modellatura del petto sporgente sotto la corazza« entspricht nur der an römischen geharnischten Imperatorenstatuen gewöhnlich etwas stärker accentuierten Brustpartie. Dagegen ist die Stellung der Gestalt keineswegs weiblich, sondern durchaus männlich; das die Unterschenkel zur Hälfte sichtbar lassende Untergewand ist männlich; die Art, wie die beiden Beine durch die von hinten zwischen sie geschobenen Mantelfalten getrennt werden, entspricht ebenfalls männlicher, nicht weiblicher Tracht und Gehaben. — Endlich müssen wir es dahingestellt sein lassen, ob die — durchaus nicht absolute — Ähnlichkeit der wappenhaltenden Greifen über dem unteren Thorbogen mit einer Zeichnung Pisanellos für die Rückseite einer Medaille Alfonsos I. im Kodex Vallardi Grund genug zu der Behauptung biete, Pietro habe sich bei der Ausführung seines Werkes jene zum Vorbild genommen.

Ein besonderes Verdienst hingegen hat sich Bertaux damit erworben, dafs er ein bisher fast gänzlich unbeachtetes Werk näher beschrieben, untersucht und seine künstlerische Zugehörigkeit festgestellt hat. Es sind dies die Skulpturen des grofsen Festsaales im Castel Nuovo, dessen Bau der König zwischen 1451 und 1455 begonnen, den er am 15. April 1457 mit einem Bankett eingeweiht hatte (a. a. O. S. 11 Anm. 2).[1]

---

diese überhaupt nicht spezifiziert werden. Ein Zeugnis jedoch für die Existenz des fraglichen Marmorbildes geben die Dokumente XX und XXV, worin von der Vergoldung und Bemalung der Krone, des Apfels und Szepters an »der Marmorstatue des Königs, die am Portal von Castel Nuovo steht«, die Rede ist. Wir hatten (S. 21) diese Dokumente auf ein Abbild König Alfonsos bezogen — fälschlich, wie uns Bertaux belehrt, da das »S(enyor) R(e), M(aes)ta del dit S(eny)or« ohne den Zusatz »de immortal memoria« oder einen ähnlichen (s. Dok. XVIII) sich nur auf den regierenden Herrscher beziehen kann.

[1]) Wenn Bertaux (S. 62 seines Aufsatzes) meint, diese Bildwerke seien bisher »rimasti sconosciuti da tutti i cultori, italiani o stranieri, dell' arte e della storia di Napoli«, so bedarf dies einer Einschränkung: Mariano d' Ayala hat sie in seiner von uns a. a. O. S. 140, Anm. 1 angeführten Schrift ausführlich beschrieben. Durch sie hatten wir selbst Kunde davon erhalten; unsere Bemühungen, diese Arbeiten zu sehen und zu prüfen, waren indes an der Weigerung der Militärbehörde, die Erlaubnis zum Betreten des als Artilleriedepot verwendeten Saales zu gewähren, gescheitert. Bertaux war darin, infolge einer besonderen Verfügung des Kriegsministers, glücklicher als wir. Interessant ist übrigens, dafs schon Vasari Kunde von den in Rede stehenden Skulpturen besafs: er schreibt sie, wie auch den Arco selbst, dem

Sie finden sich an zwei Thüren, die aus den inneren Gemächern in den Prunksaal führen. Die kleinere, einfachere trägt als einzigen bildlichen Schmuck in ihrem Sturz ein von einer Akanthusbordüre umsäumtes Hochrelief: zwei geflügelte Genien, die einen Fruchtfeston zwischen sich halten, über dem in einem Muschelmedaillon die Büste eines antik drapierten Knaben das leere Feld ausfüllt. Die richtige Modellierung und freie donatelleske Bewegung der beiden Putten (die weit über jenen im Sockel der beiden grofsen Leibungsreliefs am Triumphbogen stehen) läfst uns — soweit die undeutliche Abbildung in Bertaux' Aufsatz zu urteilen erlaubt — florentinischen Ursprung (Ant. di Chellino?) für das Bildwerk vermuten; in der Knabenbüste haben wir wohl ein Abbild Alfonsos II. (geb. 1448) zu sehen.

Viel bedeutender ist der bildnerische Schmuck des gröfseren, 4,7 m hohen, 1,7 m breiten Marmorportales (s. die diesem Artikel beigegebene Abbildung, die wir einer in seinem Aufsatz zuerst reproduzierten Aufnahme Bertaux' verdanken). Von einem mit antikisierendem Akanthusgerank verzierten Gewände umschlossen, von reichgegliedertem und mit Renaissance-Palmetten, -Arabesken und anderen Motiven dekoriertem Gebälke mit Flachgiebel darüber gekrönt, zeigt es aufser dem skulpturgeschmückten Gebälkfries, innerhalb des Gewänderahmens, gleichsam als Thürsturz, von zwei krausen Puttenkonsolen gestützt, noch ein zweites, höheres Relieffeld mit bildlicher Darstellung. Den oberen Fries füllt eine Reliefkomposition antikisierenden Charakters: in der Mitte, von zwei sitzenden Nymphen gehalten, ein ovaler Lorbeerkranz, in dem eine liegende Nymphe mit zwei Puttenengeln schäkert; zu seiten je zwei Puttenpaare, die Pauken (timpani) schleppen; an den Ecken je ein sitzend gelagerter Flufsgott mit dem üblichen Füllhorn. Das Relief des unteren Feldes hingegen führt uns nichts anderes vor Augen als eine Variante in verkleinertem Mafsstab des grofsen Triumphreliefs am Bogen von Castel Nuovo. Neu ist hier unter anderm die Figur Cäsars auf der Weltkugel — als Symbol der Herrschaft über den Erdkreis —, wie sie Alfonso entgegenschwebt (s. die Beschreibung Marino Jonatas S. 147 unseres früheren Aufsatzes), und der Hintergrund, in dem wir die hervorragendsten antiken Monumente Roms: das Pantheon, das Kolosseum, den Turm Neros dargestellt sehen.

Die Entstehungszeit beider Thüren liegt nach dem oben Gesagten zwischen den Jahren 1454 und 1457, gehört also der ersten Bauperiode am Triumphbogen von Castel Nuovo an. Bertaux zögert nicht, in dem Meister der gröfseren Thür Pietro da Milano zu erkennen (über die kleinere geht er flüchtig hinweg), indem er die Ausführung auch ihres Triumphreliefs seiner Hand, die des oberen Frieses samt der Gebälk- und Giebelkrönung einem seiner Florentiner Genossen zuteilt. Im letzteren Punkte stimmen wir ihm durchaus bei und möchten in dem antikisierenden Fries eher den Meifsel Andreas dell' Aquila als Antonios di Chellino vermuten. Nicht so bezüglich des Triumphreliefs. Sowohl der Stil der Akanthusranken an den Thürgewänden, als derjenige der gedrungenen Gestalten mit den unverhältnismäfsig grofsen Köpfen und ihrer hier und da bizarren Ausstaffierung scheint uns wesentlich abzuweichen von dem der schlanken, noblen Figuren mit ihren eher kleinen Köpfen, wie auch von der Behandlung der dekorativen Details am grofsen Triumphzug des Arco. Und womöglich noch bedeutender ist der Unterschied in der Art der Komposition beider Werke.

Giuliano da Majano zu (Vasari-Milanesi II, 470). Die Baumeister des ungeheuren, einen Würfel von 26 m Seite bildenden Saales waren die Katalanen Gugliemo Sagrera und seine Neffen Giovanni und Giacomo. Der Herkunft seiner Schöpfer entspricht denn auch dessen Stil: es ist die spanische Flamboyant-Gotik.

Dort — am Arco — ist sie gehalten, stilisiert, voll Ruhe und Würde; an der Thür hingegen viel lebhafter bewegt, durchaus realistisch, vielmehr auf das Charakteristische



Pietro da Milano (?)
Portal im Prunksaal des Castel Nuovo zu Neapel

als auf das formell Schöne (wie am Arco) bedacht. Wie hätte Pietro zur selben Zeit — denn auch der Triumphzug am Arco entstand ja in den Jahren 1455—1458 — zwei in Stil und Ausführung so verschiedene Werke schaffen können? Aber ohne

Zweifel haben wir in dem Thürrelief zum mindesten keine florentinische, sondern eine lombardische Hand zu erkennen — vielleicht die des sonst nirgends am Arco sicher nachweisbaren Domenico Lombardo.

In der Wand über dem Giebel der gröfseren Thür sind, von Lorbeerkränzen eingefafst und einander zugewandt, zwei Reliefbüsten von Marmor eingelassen, in denen Bertaux die Portraits Alfonsos und seines Sohnes Ferdinand erkannt hat. Er hält sie nicht für Arbeiten Pietros, weist vielmehr hypothetisch — was das Reliefbildnis Alfonsos anlangt — auf jenes Portrait des Königs hin, das nach dem Zeugnisse der Cedole (Dok. I und IV) von Domenico da Montemignano gemeifselt worden war. Indes, wenn nicht schon der Umstand, dafs es hier zwei von der gleichen Hand herrührende Pendants sind, von deren anderem die Cedole doch auch etwas sagen müfsten, gegen seine Hypothese spräche, so zeugte dagegen der Wortlaut der angeführten Dokumente, worin die Arbeit Montemignanos ausdrücklich als »Büste in Halbfigur« bezeichnet wird.

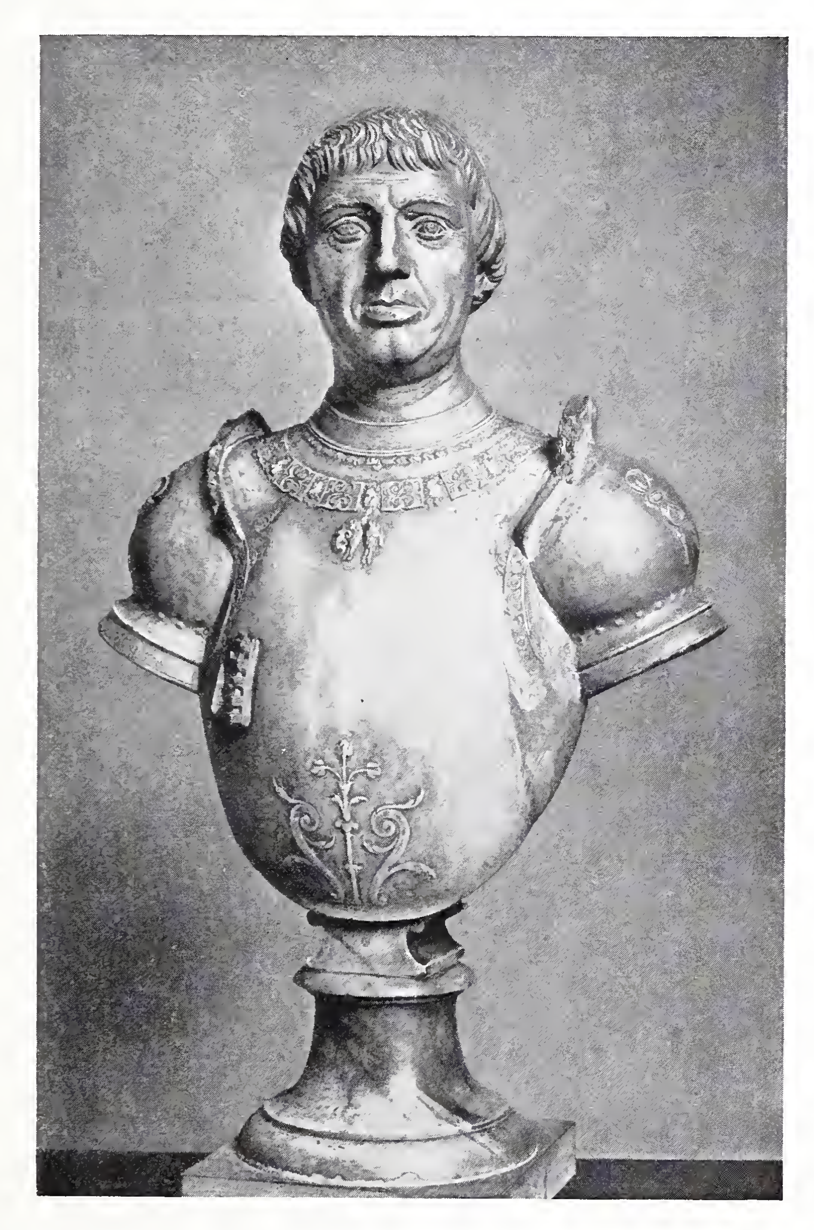
* * *

Diese Büste selbst nun ist der Kunstgeschichte seit kurzem wiedergeschenkt, nur haben wir sie ganz anderswo als in Neapel zu suchen! Im Sommer 1900 hatte sich der Direktor der Kaiserlichen Sammlung kunstindustrieller Gegenstände zu Wien, Professor Julius von Schlosser, unter Mitteilung einer Photographie der zu ihren Beständen gehörigen Marmorbüste König Alfonsos I. mit dem Ersuchen an uns gewandt, ihm aus unserer Kenntnis des betreffenden Urkundenmaterials eine eventuell darauf bezügliche Notiz und womöglich den Künstler des Werkes nachzuweisen. Nur zweifelnd hatte er es mit dem in Summontes oben schon einmal angezogenem Briefe dem Francesco Laurana zugeteilten Bildnis (imagine) des Königs in Zusammenhang gebracht (s. a. a. O. S. 21 Anm. 1 und unsere weiter oben gegebene Berichtigung zu dem dort Gesagten), da sich darin nichts von dem Stilcharakter der beglaubigten Werke dieses Meisters offenbare. Indem wir ihm in dieser Beziehung vollkommen Recht geben mufsten, konnten wir zugleich sofort das in Dok. I und IV der Cedole enthaltene Zeugnis für die Wiener Büste anführen und den bisher durch keine Arbeit seines Meifsels bekannten Domenico da Montemignano als ihren Schöpfer feststellen (s. a. a. O. S. 21). Direktor von Schlosser hat denn auch unsere Bestimmung gebilligt und das Werk seiner jüngsten Publikation über die Schätze der ihm unterstellten Sammlung unter dem Namen des Genannten eingereiht.[1]) Seiner Liberalität verdanken wir die Erlaubnis, diesem Aufsatze auch eine Reproduktion des interessanten Stückes beigeben zu dürfen, die uns seiner näheren Beschreibung überhebt.

Mit dem schon ursprünglich dazugehörigen Postamente erreicht es die Höhe von 96 cm. Das letztere schliefst vermöge seines Aufbaues wo nicht die Möglichkeit, doch die Wahrscheinlichkeit dessen aus, dafs die Büste am Triumphbogen ihre Aufstellung gefunden habe. Es wäre auch sehr schwer, dafür eine geeignete Stelle am Denkmal anzugeben. Sie wird wohl für den Schmuck des grofsen Saales oder eines anderen der königlichen Gemächer bestimmt gewesen sein. Nicht ohne Grund ist schon dem Rechner der Cedole die ungewöhnliche Form des Bildwerkes aufgefallen; indem er es als »la testa del S. Rey dels pits amunt« (von der Brust aufwärts) und

[1]) Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, herausgegeben von Julius von Schlosser. Wien 1901, S. 7 und Taf. IX. — Die im Text betreffs des von Summonte erwähnten Portraits des Königs geäufserte Vermutung findet ihre Widerlegung durch das weiter oben von uns hierüber berichtigend Ausgeführte.

wieder als »la figura dela persona del senyor Rey dela cinta en amunt« (von der Taille aufwärts) charakterisierte, hat er uns die jeden Zweifel ausschliefsende Grundlage für



Domenico da Montemignano
Marmorbüste Alfonsos I von Aragon
In den K. K. Hofmuseen zu Wien

die Identifikation unseres Werkes gegeben. Seine Gestalt aber, die von der im Quattrocento für Arbeiten dieser Art gebräuchlichen ganz abweicht und offenbar der römischen Antike nachgebildet ist, findet ihre Erklärung — wie Schlosser richtig bemerkt — ganz

ungezwungen in den bekannten humanistischen Neigungen König Alfonsos; hat er doch auch für sein Abbild auf den Denkmünzen ein ähnliches Arrangement bevorzugt.

Nicht blofs durch diese seine antikisierende Form erregt unser Bildwerk das Interesse; es ist auch eine der frühesten datierbaren Portraitbüsten des Quattrocento. Wenn auch leider nicht völlig unversehrt erhalten und in der Arbeit noch ziemlich hart und trocken, zeigt sie doch schon in der scharfen Charakteristik und der Sicherheit des Ausdrucks die Hauptvorzüge der späteren toskanischen Portraitbildnerei. Ihr Realismus enthüllt uns entschieden einige der unmittelbaren Wirklichkeit abgelauschte Züge in der persönlichen Erscheinung des Königs, die in seinen verschiedenen Medaillonprofilen gemildert, idealisiert erscheinen: so den Ansatz der ungewöhnlich starken, hier aber nur schwach gebogenen Nase; die niedrige, platte Stirn, die das hereingekämmte Haar noch unbedeutender macht; den grofsen Abstand zwischen Nase und Mund; die schmale, scharfgeschnittene Oberlippe, im Gegensatz zu der breiten, formlosen, wie geschwollen vorquellenden Unterlippe; den starken Fettpolster zwischen Kinn und Hals. Die Sorgfalt in der Ausführung des ornamentalen Beiwerks am Harnisch und an der Kette des goldenen Vlieses weist hingegen eher auf lombardischen als florentinischen Einflufs. Die Herkunft unseres Werkes läfst sich leider nur wenig zurückverfolgen: sie befand sich im letzten Drittel des XVIII. Jahrhunderts in dem Kunstkabinett des Paters Tobias im Augustinerkloster zu Wien und wurde bei dessen Versteigerung im Jahre 1834 mit einigen anderen Stücken für die kaiserlichen Sammlungen erworben.

* * *

Wir müssen, ehe wir diesen Artikel abschliefsen, nochmals zu den Skulpturen am Triumphbogen von Castel Nuovo zurückkehren. Mehr durch die Notwendigkeit veranlafst, ein Ergebnis der einjährigen Arbeit Paolo Romanos am Denkmal nachzuweisen, als nach völlig sicheren stilkritischen Indizien urteilend, hatten wir (S. 138 unseres ersten Aufsatzes) diesem Meister die Sockel- und Friesstreifen an den beiden grofsen Leibungsreliefs Andreas dell' Aquila und Isaias da Pisa zugeteilt. Bertaux billigt unsere Ansicht nur zum Teil, indem er betreffs der beiden oberen Friesstreifen auf die verschiedenen Hände hinweist, die sich darin der eingehenderen Prüfung enthüllen. Wir geben ihm darin nunmehr auch bedingungslos Recht, nachdem wir schon ursprünglich (a. a. O.) die Möglichkeit dessen betont hatten. Was die beiden Sockelstreifen anlangt, so wäre er ihrer Attribution an Paolo Romano nicht abgeneigt, findet aber in dem rechten mit dem See-Eroten und dem Schlangenwagen eine für den monotonen und trockenen Meister zu kühne Phantasie, und schwankt, ob er dafür den zweiten Donatelloschüler (Antonio di Chellino) oder einen der Lombarden namhaft zu machen habe. Es scheint ihm somit entgangen zu sein, dafs wir dargethan haben, dieser Wein sei nicht Eigenbau, indem wir nachwiesen, wo Barthel den Most dazu geholt hatte (s. a. a. O. S. 138 Anm. 1 wie auch noch weiter unten).

Jüngst hat dann auch noch ein junger italienischer Kunstforscher unsere Zuweisung der Sockelskulpturen an Paolo Romano angefochten.[1]) Er sieht an ihnen drei

[1]) Valent. Leonardi, Paolo di Mariano in L' Arte III p. 86 ff.; vergl. besonders p. 95—98. Zur Widerlegung unserer Ansicht schiebt uns der Verfasser zwei Hauptargumente dafür unter, die wir als solche gar nicht verwendet haben. Zuerst sollen wir aus den »forme e concezioni rudi che derivano dall' antico« gefolgert haben, die fraglichen Skulpturen müfsten von Paolo herrühren, als ob »qualunque manifestazione rude e derivante dall' antico debbasi attribuire allo scalpello di Paolo«. Indem wir diese Arbeiten derart charakterisierten, fiel es uns jedoch nicht im mindesten ein, diese Manier in der Nachbildung der Antike zu einer Be-

verschiedene Hände und glaubt dem römischen Meister höchstens die linke Hälfte des linken Streifens mit dem gehörnten Dionysoskopf (er macht daraus einen Satyr!) und seine Fortsetzung an der Leibungswand zuteilen zu sollen. Wir lassen diese allzusehr differenzierten Attributionen, bei denen dem subjektiven Blick und Urteil immer ein grofser Spielraum gewährt ist, auf sich beruhen, um nur noch die Frage nach den antiken Vorbildern der Darstellungen in den Sockel- und Friesstreifen soweit möglich zu klären.

Was wir darüber im folgenden mitzuteilen im stande sind, verdanken wir Herrn Professor Karl Robert in Halle, dem besten Kenner der antiken Sarkophagskulpturen. Für das überaus gefällige Entgegenkommen, womit er unseren Anfragen entsprochen hat, fühlen wir uns gedrungen, unserem verbindlichsten Danke auch an dieser Stelle wiederholten Ausdruck zu verleihen.

Die beiden Nereiden auf dem Seelöwen und dem Seekentaur im Friese über dem Leibungsrelief Andreas dell' Aquila sind sehr getreu — bis auf etliche kleine Versehen sowie gewollte Änderungen in den Einzelheiten der Formen, der Gewänder, der Attribute und des Wellenzuges — nach zwei Sarkophagfragmenten kopiert, die sich jetzt an der Gartenseite von Villa Medici zu Rom eingemauert finden, wohin sie höchstwahrscheinlich mit der Sammlung des Kardinals Andrea della Valle gelangten.[1]) Sie stammen von zwei verschiedenen Sarkophagen, scheinen aber schon zur Zeit, als sie für unseren Fries als Vorbilder dienten (also lange bevor sie in die Sammlung Della Valle gelangten), miteinander am gleichen Orte, bezw. in der gleichen Sammlung vorhanden, wo nicht gar schon ähnlich verbunden gewesen zu sein, wie gegenwärtig (das Zwischenstück, das sie jetzt trennt, stammt allerdings erst von einem Sarkophag, der bis über die Mitte des Cinquecento in der Sammlung Della Valle, vollständig erhalten, existierte). Der Eros auf dem Seewidder findet sich sehr ähnlich auf einem zwischen 1880 und 1890 bei Rom gefundenen und noch im Kunsthandel daselbst befindlichen Sarkophagdeckel, der Amor mit den zwei Delphinen im Gegensinne auf einem Fragment im Cabinet des Médailles zu Paris. Beide Werke haben jedoch in unserem Falle kaum als Vorbild gedient. Aber die Motive waren auf Sarkophagdeckeln sehr gebräuchlich — ebenso wie der Löwenkopf in der Mitte und die beiden Eckmasken von Windgöttern (?); dorther konnte sie unser Bildhauer leicht entnehmen.

Der Sockel unseres Leibungsreliefs ist in seiner ganzen Komposition einem der sogenannten Guirlandensarkophage nachgebildet, die in der spätrömischen Sepulkralplastik sehr beliebt waren. Die männliche Maske links glaubt Professor Robert einem

---

sonderheit Paolos zu stempeln. Zum zweiten sollen wir aus der von uns hervorgehobenen Ähnlichkeit der Fruchtfestons an den Sockelreliefs mit denen im Fries des Portals von S. Giacomo degli Spagnuoli zu Rom, die wir als »molto probabilmente« dem Paolo angehörig bezeichneten, seine Autorschaft auch für die ersteren gefolgert haben. Auch dies entspricht nicht dem Thatbestande; wir haben nur in einem Parenthesesatz die Ähnlichkeit beider Arbeiten (notabene nur der Festons!) behauptet und nebenher geäufsert »vielleicht« (also nicht »molto probabilmente«) könnte der S. Giacomofries von Paolo gearbeitet sein; doch haben wir daraus keine Folgerung für seine Autorschaft der Sockelreliefs gezogen, sondern dafür andere Gründe allegiert. (Seither haben wir uns vor dem Werke überzeugt — und darin behält Leonardi uns gegenüber Recht —, dafs jene Ähnlichkeit zwischen beiden Arbeiten nicht besteht, der S. Giacomofries im Gegenteil aus der römischen Werkstatt Minos stammt.) — Das Mindeste — dächten wir —, was man von seinen Kritikern fordern darf, wäre doch, dafs sie dasjenige, worüber sie urteilen, vorerst sprachlich richtig verstehen lernten!

[1]) Matz und von Duhn, Antike Bildwerke in Rom, II Nr. 3167 und 3172. Nr. 3167 ist auch von Vasari und Pierre Jacques de Reims gezeichnet worden (s. Mélanges d'Archéologie de l'École de Rome, Jahrg. 1890 S. 174).

Okeanoshaupt entlehnt, wie solche auf Sarkophagen mit Seegöttern häufig das Zentrum bilden. Sollte sie nicht vielmehr einem gehörnten Dionysos oder einem Flufsgotte (»Corniger Hesperidum Fluvius regnator aquarum«, Aeneis VIII, 77) angehören? Gorgoneia finden sich auch so häufig auf Sarkophagen, dafs es überflüssig wäre, in unserem Falle nach einem besonderen Vorbild zu suchen.[1])

Schwieriger hält es, für Fries und Sockel des von Isaia da Pisa gearbeiteten Leibungsreliefs die Vorlagen aus der Antike zu bezeichnen, da sie viel freier umgebildet erscheinen. Im Sockel ist unter dem Knaben auf dem Schlangenwagen gewifs Triptolemos gemeint; da aber seine einzig bekannte, überdies abweichende Darstellung auf einem Sarkophage viel später gefunden worden ist, so kann nicht sie hier in Betracht kommen, wohl aber die Sarkophage mit Ceres und Medea auf dem Schlangenwagen. Professor Robert weist hierfür auf das im zweiten Bande seiner Sarkophag-Reliefs, Taf. LXII Nr. 193 nach Gori, Inscriptiones antiquae I, 1 tab. 13 reproduzierte, jetzt verschollene, aber im XVIII. Jahrhundert noch im Palazzo Martelli vorhandene Fragment eines Guirlandensarkophages mit Medea hin: obwohl der Bildhauer unseres Sockels die Stellung der Schlangen und manches Andere geändert hat, scheint ihm die Möglichkeit seiner Abhängigkeit von diesem Vorbild nicht ausgeschlossen. Immerhin ist es merkwürdig, dafs das fragliche Fragment zu Goris Zeit mit dem Bruchstück eines Nereidensarkophags zusammengesetzt war — gerade wie auf unserem Sockel eine Nereide das Gegenstück zum Triptolemos bildet. Trotzdem scheint nicht sie das Vorbild für die Sockelnereide abgegeben zu haben, sondern die Nereide von der rechten Ecke eines Sarkophages in Villa Borghese (Nibby, Monumenti scelti della Villa Pinciana p. 73, Nr. 4), mit der eine viel gröfsere Ähnlichkeit besteht. Den Triton zum Amor umzuwandeln, ist ein Gedanke, der gewifs der Phantasie des Renaissancekünstlers entsprang — zum mindesten bietet der uns bekannte antike Denkmälerschatz kein Präzedens dafür.

Auch die Nereidengruppen im oberen Fries des Isaiareliefs sind sicherlich sehr umgestaltet. Für diejenige links kommt wieder eine Gruppe des eben angeführten Borghesesarkophags in Betracht, aufserdem vielleicht auch die Platte im Louvre, Clarac 208, 197 (die ebenfalls aus Villa Borghese stammt). Dieselbe Platte könnte auch für die Nereide der Gruppe rechts im Friese das Vorbild abgegeben haben, wiewohl sich der Triton im Gegensinne bewegt. Für die Darstellung des letzteren in Rückenansicht kennt Robert nur ein einziges Beispiel aus der Antike, im Nereidensarkophag von Siena (Gori loc. cit. III tab. 43), wo aber wieder die Nereide ganz anders gebildet ist. — Die beiden Eroten, die auf Delphinen herschwimmen, finden sich am ähnlichsten auf einem Sarkophag des Palazzo Giustiniani — ähnlich auch auf solchen im Lateran und in Villa Borghese; in beiden letzteren Fällen sind jedoch Seedrachen an Stelle der Delphine getreten.[2]) Über die Masken gilt das oben zu jenen des ersten Leibungsreliefs Angeführte; bemerkenswert ist nur, dafs der Eckmaske links ein Attis- oder Antinooskopf zu Grunde zu liegen scheint.

[1]) Es sei beispielshalber an das sogenannte Sepolcro della Medusa (an der jetzigen Polyklinik in Rom gelegen) erinnert, worin 1839 drei Sarkophage aufgefunden wurden, an deren einem »in mezzo a festoni sostenuti da piccoli Genî, erano scolpite due grandi teste di Medusa« (Bollettino della Commiss. archeologica comunale di Roma. Anno 1899 p. 150).

[2]) Galleria Giustiniani II, 144; Matz und von Duhn II Nr. 3165. Gerhard, Antike Bildwerke S. 101; Benndorf-Schöne, Verzeichnis der Skulpturen im Lateran, S. 296. Nibby, Monumenti scelti della Villa Pinciana, p. 115 Nr. 8.

EIN BILDNIS DES MEISTERS VON FLÉMALLE

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Eindringlicher, als Worte vermögen, berichtet Albert Krügers Radierung von der Kraft und besonderen Art eines altniederländischen Portraits, das — vorher, wie es scheint, unbekannt — seit etlichen Monaten in der Berliner Gemälde-Galerie zu sehen ist. Am 27. April 1901 kam dieses Bild bei Christie zur Versteigerung, ohne dafs der Eigentümer genannt wurde, zusammen mit den Gemälden des Sir Henry Hope Edwardes. In dem Auktionskatalog war es unter Nr. 87 so aufgeführt: »*J. van Eyck — Portrait of the artist, in brown dress with fur — On panel — 16 in. by 12 in.*« und konnte leicht für den Kaiser Friedrich-Museums-Verein erworben werden, da der grofse Meistername eher abschreckend als empfehlend wirkte. Die angegebenen Mafse, 40,5 cm in der Höhe und 30,5 in der Breite, bezeichnen nicht die Gröfse der eigentlichen Tafel, wie sie jetzt, in rechter Art gerahmt, in unserer Galerie hängt und wie sie in der Radierung begrenzt erscheint. Ein »Restaurator« hatte das Eichenbrett, das nur 28,5 gegen 17,7 cm mifst, an allen vier Seiten vergröfsert, die angestückten Streifen sowie den echten weifsen Grund mit schwerer grünlicher Farbe überzogen, die feinen Ausläufer des Haares und des Pelzwerks nicht schonend, und hatte auch die nötig werdenden Ergänzungen des Gewandes gewagt. Zum Glück war er bei dieser Verschönerungsarbeit mit Sorgsamkeit verfahren, so dafs die alte Tafel bis zu dem Rändchen blanken Eichenholzes, der Grenze des echten Kreidegrundes, wieder freigelegt werden konnte. Wir sind sicher, das Portrait in der ganzen Ausdehnung, an keiner Seite beeinträchtigt, zu besitzen und die Malerei in vollkommener Erhaltung.

Unter dem Schleier, den der alte »Restaurator« über das Bild gebreitet hatte, war die Kunstweise des Meisters von Flémalle schon zu erkennen, und die Wiederherstellung hat die Merkmale seines Schaffens zu erhöhter Sicherheit enthüllt. Eng schliefst sich das neue Werk den beiden Bildnissen der Londoner National Gallery an, deren Bestimmung, soweit ich sehe, keinem Widerspruch begegnet ist. Nicht ohne positives Ergebnis wird es auch mit den wenigen Stifterbildnissen in den Andachtstafeln des Meisters verglichen.

Weisen das Kostüm und der Haarschnitt in frühe Zeit, so scheint die Prüfung des Stils zu bestätigen, dafs unser Bild eher zu den älteren als zu den jüngeren Schöpfungen seines Meisters gehört. Das Stifterportrait in dem von 1438 datierten Werl-Altar ist wohl dasjenige Bildnis, das dem unserigen am nächsten steht. Den edleren Köpfen in der Londoner National Gallery nicht ganz gleichwertig, übertrifft die neue Erwerbung das unbelebte Portrait, das die Berliner Sammlung schon besafs, ganz erheblich, von dem schwachen Paar in Brüssel zu schweigen.

Diese Publikation könnte wohl als Gelegenheit genommen werden zur Aufzählung der sonst seit 1898 bekannt gewordenen Gemälde, die den Stil des Meisters von Flémalle mehr oder minder deutlich zeigen, zur Prüfung auch jener Vermutungen, mit denen Firmenich Richartz, Henry Hymans und Georges Hulin den Maler von seiner Namenlosigkeit zu befreien versucht haben. Diese und jene Bemühung fällt mir um so weniger als Pflicht oder Recht zu, als wir hoffen dürfen, dafs Hugo von Tschudi seine Abhandlung bald an dieser Stelle durch einen Nachtrag ergänzen wird.

Erscheint unser Kopf in voller Naturgröfse, so wird die Wirkung dieses Mafses, an das die niederländischen Maler des XV. Jahrhunderts sich fast niemals wagten, dadurch gesteigert, dafs die Bildfläche verhältnismäfsig sehr klein ist. Die Darstellung wird von allen Seiten durch den Rand bedrängt. Dieses Mifsverhältnis wurde ursprünglich vielleicht bis zu einem gewissen Grade durch die Form des Rahmens, der wahrscheinlich breit und flach war, gemildert, wie es in der Radierung gemildert wird durch den breiten Papierrand. Immerhin erschien der Kopf wohl niemals in ruhigem Gleichgewicht mit der schwachen Grundfläche, deren reines Weifs die Silhouette hart hervortreten läfst. Und seine Plastik wirkt gerade deshalb so aufserordentlich und verblüffend, weil die Phantasie in dem gleichsam abstrakten Fond vergeblich einen Anhalt sucht zur Vorstellung des Luftraumes, in den der Kopf hereinragt. Die beiden hervorstechenden Besonderheiten, die Farbe und die kümmerliche Beengtheit des rahmenden Grundes, also eben, was dem alten Restaurator anstöfsig gewesen ist, dienen höchst wirksam der Absicht des Meisters, der nichts so entschieden wollte, als die monströse Körperlichkeit seines Modells im stärksten Relief heraustreiben. Der alte Restaurator hatte die Wirkung verwässert.

Aus dem Rock von dunkelem braunrotem Tuch, das mit derbem Pelzwerk gesäumt ist, hebt sich der kurze Hals, das birnenförmige Haupt. Die Kleidung ist die schlichteste. Kein Schmuck, kein Weifszeug, kein vermittelnder Kragen. Der untere Teil des Kopfes ist überaus breit, mit dem massigen hängenden Doppelkinn, dem gewaltigen Munde, der wulstigen Unterlippe und der schweren herabgebogenen Nase. Nach oben verjüngt sich der Schädel kegelförmig. Die von Falten durchzogene Stirn ist recht hoch, aber schmal, und die Schwäche des oberen Teils wird um so auffälliger, als das krause, strähnige, eigenwillige Haupthaar, künstlich durch Rasur, nach der Mode, beschränkt ist und auf der Schädelkuppe sitzt wie eine zu knappe Mütze.

Die Erscheinung des Kopfes ist von tierischer Dumpfheit, da die Organe des Sinnengenusses stärker hervortreten als die des geistigen Lebens. Die Persönlichkeit spricht zwar laut, aber nicht deutlich und artikuliert, sie ist eher bonzenhaft schreckend als wahrhaft gebietend. Der Blick des Beobachters gleitet über die weit geschwungenen und hoch gerundeten Formen, schaut in die glotzenden Augen, vergeblich nach dem Schicksal, den Leidenschaften, den Erfahrungen suchend, die diese Züge geprägt haben.

Der Meister von Flémalle ist nicht seelenkundig wie Jan van Eyck. Die asketische Empfindung, von der Rogers Bildnisse erfüllt sind, hat die grobe und müde Körperlichkeit dieses Modells nicht durchdrungen. Das geheime Band, das die Portraitmalerei mit der Andachtsmalerei verbindet, ist hier gewifs nicht fest geknüpft. Unser Kopf ist eher stereometrisch als psychologisch aufgefafst. Und seine imponierende Monumentalität, neben der Jan van Eycks Bildnisse zierlich, diejenigen Rogers dürftig und schemenhaft erscheinen, ist äufserliche, räumliche Monumentalität.

Der lebhafte Teint ist naturwahr wiedergegeben, und die Stofflichkeit des Fleisches in den feisten Massen und den tiefen Furchen ganz aufserordentlich. Der Meister hat die Dinge der Oberfläche mit einer Bravour der naturalistischen Beobachtung gemalt,


C. Angerer Berlin impr
ALB. KRUEGER SC.



mit der verglichen Rogers Weise schüchtern und altertümlich erscheint. Nicht in demselben Grade verstanden ist der innere Organismus. Abgesehen davon, dafs die Lage der Backen- und Kieferknochen in schwellender Hülle allzu sehr verborgen bleibt, die Stellung der schwach eingebetteten Augen sieht unglaubwürdig aus, und die kahle Profillinie geht über Einzelheiten, namentlich in der Augenhöhe, schwungvoll hinweg. Die Formen erscheinen wie auf der Drehbank geschaffen.

Das Licht trifft von der rechten Seite her auf die uns zugewandte Hälfte des Gesichtes, voll auf die Schläfen und auf die Nasenwand, so dafs ein schwerer Schlagschatten auf die abgewandte Antlitzhälfte fällt, der sich dort mit dem Kernschatten vereinigt. Die Kontraste von Hell und Dunkel, in breiten Flächen, sind sehr stark, stärker noch, als es in der Radierung erscheint. Die Ausdehnung und Dunkelheit der Schattenmassen, die durch Reflexe nur wenig aufgehellt, der Plastik des Ganzen förderlich, den Einzelheiten der Zeichnung oft feindlich werden, ist eine der am meisten charakteristischen Eigenheiten des Meisters von Flémalle. Mit dem prallen Licht, dem eigenwilligen, die Formen kreuzenden Schlagschatten ist dieser Maler ein Neuerer und Bahnbrecher, der die Helldunkelwirkungen der späteren Kunst zu ahnen scheint. Weder Roger noch Jan van Eyck haben der Beleuchtungskonsequenz so viel geopfert wie er. Die scheinbar sachliche Beobachtung des Lichtes, die an den Grenzen des Kopfes willkürlich Halt macht, ist freilich nur Mittel zum Zweck. Und der Zweck ist der frappierende, fast brutale Effekt des Ganzen, die Illusion der Körperlichkeit, die der Meister von Flémalle in der Jugendzeit der Tafelmalerei naiv und doch mit frühreifer Virtuosität erreichte.

Weder Jan van Eyck noch Roger hätten die zusammenhängende Aussage der Gesichtszüge so jäh mit Licht und Schatten unterbrochen, wie der Meister von Flémalle es that. Jan van Eyck ist gewifs ein strenger und scharfsichtiger Beobachter des Lichtspiels, aber ihm dient die Modellierung zu höheren und feineren Absichten: zur Aufklärung aller Einzelheiten, Feinheiten, Besonderheiten des liebevoll durchforschten Modells. In charakteristischem Gegensatze zu dem Verfahren, das der Meister von Flémalle in unserem Falle einschlug, stehen Jan van Eycks Portraitköpfe, gleichsam leuchtend mit dem Lichte geistigen Lebens, auf dunkelem Grunde, in der ganzen Ausdehnung. Eycks Menschen sind der Lichtquelle zugewandt, im eigentlichen Sinne. Die Strahlen treffen beide Hälften des Antlitzes, dringen in die Augenhöhlen unmittelbar hinein, so dafs die Körperformen nach dem Grade ihrer geistigen Bedeutsamkeit mehr oder weniger hell hervortreten. Die Beobachtung der Lichtreflexe wahrt selbst den beschatteten Partien an der Nasenwand, an den Schläfen und an den Wangen den reichsten Inhalt; und die plastische Erscheinung des Ganzen, die der Meister von Flémalle direkt erzielt, wird eher mittelbar gewonnen.

Bei der Betrachtung des hier publizierten Bildnisses, das ein Extrem innerhalb der Kunstübung seines Autors darstellt, werden wesentliche Eigentümlichkeiten des Meisters klar. Als Bestandteil der Berliner Galerie, die beim Studium der altniederländischen Malerei nach Gebühr berücksichtigt zu werden pflegt, wird die neue Erscheinung fruchtbringend helfen, die Individualität des Meisters von Flémalle in der allgemeinen Vorstellung zu wahren und den Verwirrungen zu wehren.

DIE FREIBERGER GOLDENE PFORTE

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT

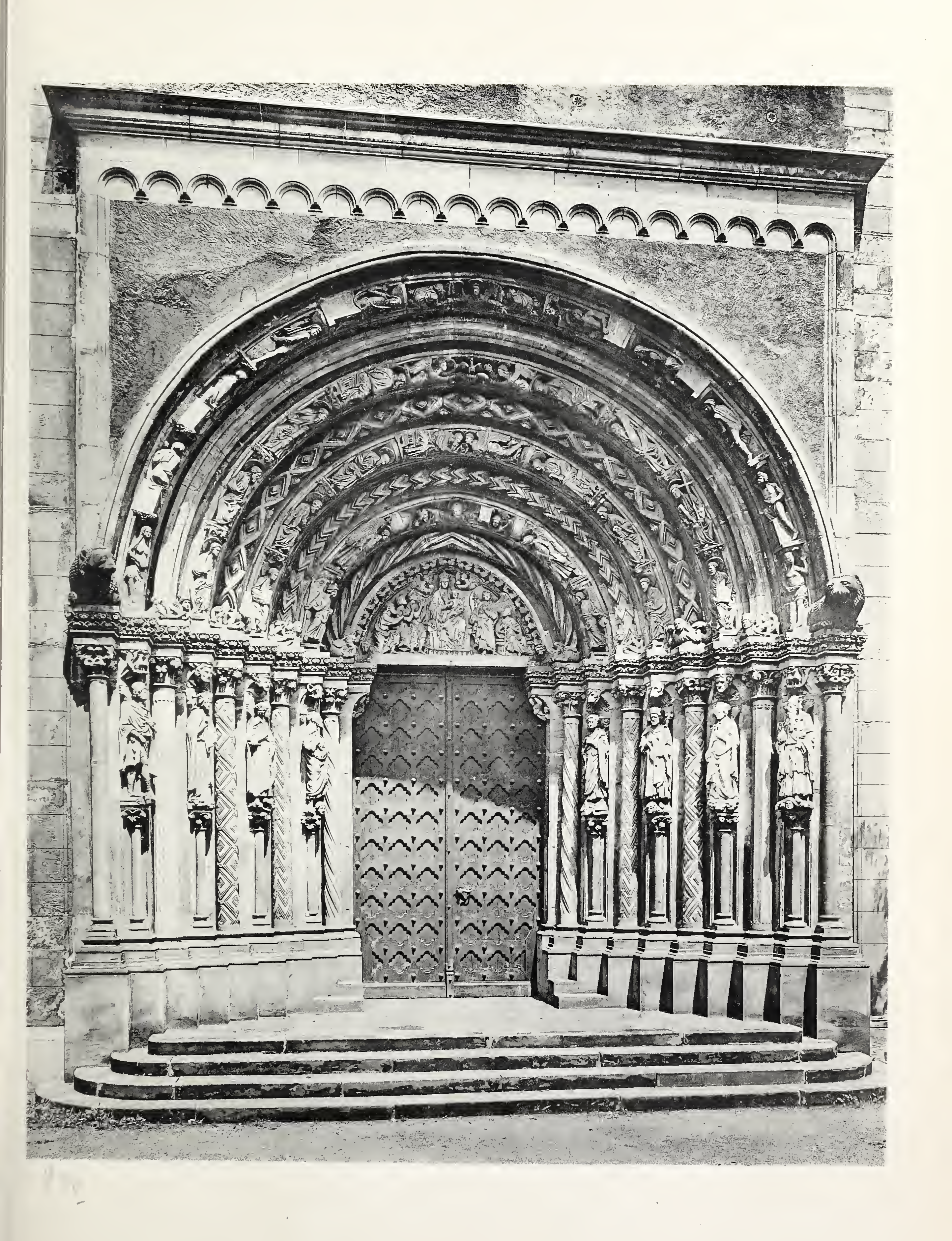
Die Freiberger Goldene Pforte ist bisher mehr ihrem theologischen Inhalt nach, als stilistisch analysiert worden. Zwar hat sich die Schönheit der Figuren jedem, der ihr eine Betrachtung gewidmet hat, aufgedrängt, aber die Urteile über ihre Einstellung in die deutsche Kunstentwickelung blieben ziemlich allgemein, und, nachdem man erstaunt über diese, wie es schien, plötzlich hohe Leistung in einer kunstarmen Gegend zuerst den Ursprung des Werkes bei italienischen Künstlern suchte, oder seine Entstehung in eine viel spätere Zeit setzen wollte, war man bald über die deutsche Abkunft und über das XIII. Jahrhundert einig, mit einem Seitenblick jedoch nach Frankreich, dem man wenigstens in der Anordnung der Figuren manches zu verdanken glaubte.

Man kann nun aber in der Feststellung der Faktoren, die in erster Linie zur Entstehung dieses Kunstwerkes mitwirkten, durch Vergleichung weiter vorgehen und zwar, indem man Anordnung, Inhalt und Stil des Figurenschmuckes unabhängig voneinander prüft.

Das Portal entspricht in seiner Gesamtform dem ausgebildeten romanischen Stil in Deutschland. Es ist rundbogig. Eine geringe Neigung zur Spitzbogenform bemerkt man nur im Thürfeld und in der untersten Archivolte. Die neunfache Einstufung der Leibungen ist abwechselnd aus Pfeilern und Säulen gebildet, und ihr entsprechen ebensoviele Archivolten. Dem Herkömmlichen folgt auch die Bereicherung des Thürfeldes durch ein Relief, neu aber waren in dieser Gegend die fast völlig frei ausgearbeiteten Figuren an den Leibungen und die Anordnung von kleinen Statuen in den Archivolten. Dafür lieferte Frankreich damals zahlreiche Beispiele. Was die Statuen an den Leibungen betrifft, so hatte Freiberg allerdings auch schon einige wenige Vorgänger auf nicht allzu entferntem deutschem Boden. Schon an dem Nordportal des Bamberger Domes, welches wohl im ersten oder zweiten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts begonnen wurde, hatte man in einer losen Anlehnung an den französischen Gebrauch die Säulen der Thürwandungen teilweise durch Figuren ersetzt, indem man sie jedoch nicht, wie in Frankreich, vor die Säulen klebte, sondern sie ein um das andere Mal statt der oberen Säulenschäfte einschob. Ferner zeigte das unvollendete Nordportal des Magdeburger Domes, welches ebenfalls dem Freiberger zeitlich voranging, Freifiguren, hier aber streng nach französischen Vorbildern.[1])

In Freiberg verhielt sich der Künstler in seiner Anordnung dem französischen Gebrauch gegenüber noch freier als in Bamberg. Er liefs die Säulen unbehelligt stehen

[1]) Vergl. Bd. XX dieser Zeitschrift S. 297.



DIE GOLDENE PFORTE

DES DOMES ZU FREIBERG

2



und faste die dazwischenliegenden Pfeiler durch nischenförmige Kehlen ab, in die er die Figuren selbständig auf kleine Säulen stellte. Trotz dieser Abweichung blieben die konsolartigen tierischen und menschlichen Gebilde unter den Füfsen und die kapitellartigen Blattformen an den Köpfen der Statuen wie Rudimente französischer Ableitung bestehen.

Wir haben also hier in der Anbringung der Statuen noch weniger als in Bamberg eine direkte Nachahmung französischer Vorbilder, aber doch eine mittelbare Einwirkung. Was Freiberg aber in der Anordnung wiederum stärkere Beziehungen zu französischen Portalen giebt als Bamberg, das ist der figürliche Archivoltenschmuck, für den das erwähnte Magdeburger Portal den einzigen deutschen Vorläufer bildet. Wollen wir auch in diesen Archivolten auf die Annahme einer direkten französischen Nachahmung verzichten, so können wir vielleicht eben in der Magdeburger Domwerkstatt die Vermittlerin erblicken.

Da in der Figurenanordnung Hauptgedanken liegen, die ihren französischen Ursprung nicht verleugnen können, selbst wenn sie in einer Art Übersetzung auftreten, so liegt es nahe, auch den Inhalt der Ausschmückung mit den gleichzeitigen französischen Portalprogrammen zu vergleichen.

In Freiberg haben wir es mit einer Marienkirche zu thun. In Frankreich sind die grofsen mafsgebenden Marienkirchen im ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts die Kathedralen zu Paris, Chartres und Laon. Ihre figürliche Ausstattung, soweit sie dieser Zeit angehört, geht zurück auf eine einfachere Form des Marienportales aus dem XII. Jahrhundert, wie sie z. B. Notre Dame in Senlis zur Schau stellt. Dort zeigt das Tympanon den Tod der Maria, ihre Erhebung zum Himmel und als Hauptdarstellung ihre Krönung, die Archivolten den Stammbaum Christi und die Leibungen typologische und prophetische Hinweise auf Christus durch die Statuen von Abraham, Moses, Samuel, David, Jeremias, Isaias, Johannes dem Täufer und Simeon.

Es war dieses Marienportal gleichsam in Parallele zum Christusportal entstanden, welches sich allmählich von der Darstellung Christi in der Glorie mit den Evangelistensymbolen im Tympanon und der Königsreihe der Vorfahren an den Leibungen zur Darstellung des Jüngsten Gerichtes steigerte, mit den Aposteln und allerlei Zuthaten aus dem Gebiete der Gegensätze des Guten und Bösen.

Bei der wachsenden Figurenfülle der Kathedralen wurden die Programme immer üppiger. Als man in Chartres daran ging, am Anfang des XIII. Jahrhunderts auch die Querschiffe mit figürlichen Portalen auszustatten, da war die Westfassade schon mit der älteren Form des Christusportales versorgt, und man legte nun vor das nördliche Querschiff den Schmuck eines Marienportals, vor das südliche den des neueren Christusportals mit dem Jüngsten Gericht, wie das den Himmelsrichtungen der Männer- und Frauenseite des Kirchenbaues entsprach. Das Marienportal wuchs aber hier zu einer dreiportaligen Anlage. Indem die Mittelthür das Programm, wie in Senlis, beibehielt, erweiterte man die Menge der typologischen Beziehungen aus dem Alten Testament über das rechte Nebenportal, während man auf dem Thürfeld des linken Nebenportals Maria als die auf Erden thronende in der Anbetung der drei Könige bildete und die daran anschliefsenden evangelischen Szenen hinzufügte, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt u. s. w.

An der Pariser Fassade fand während des Baues ein Programmwechsel statt. Man hatte ursprünglich eine der alten Charterer Westfassade ähnliche Verteilung geplant, war dann aber zu einer Kombination der neueren Christus- und Marienportale übergegangen, setzte in die Mitte das Jüngste Gericht und auf das nördlich davon ge-

legene Portal die Krönung der Maria, während das südliche, welches noch aus dem alten Programm die thronende Madonna mit den Jugendszenen zeigte, jetzt gleichsam das Dreikönigsportal vertreten mufste. In Laon wurde dies Programm von Anfang an durchgeführt, nur gab man dem Marienportal den Vorrang, indem man die Krönung in die Mitte setzte und das dazugehörige Dreikönigsportal nördlich davon legte,

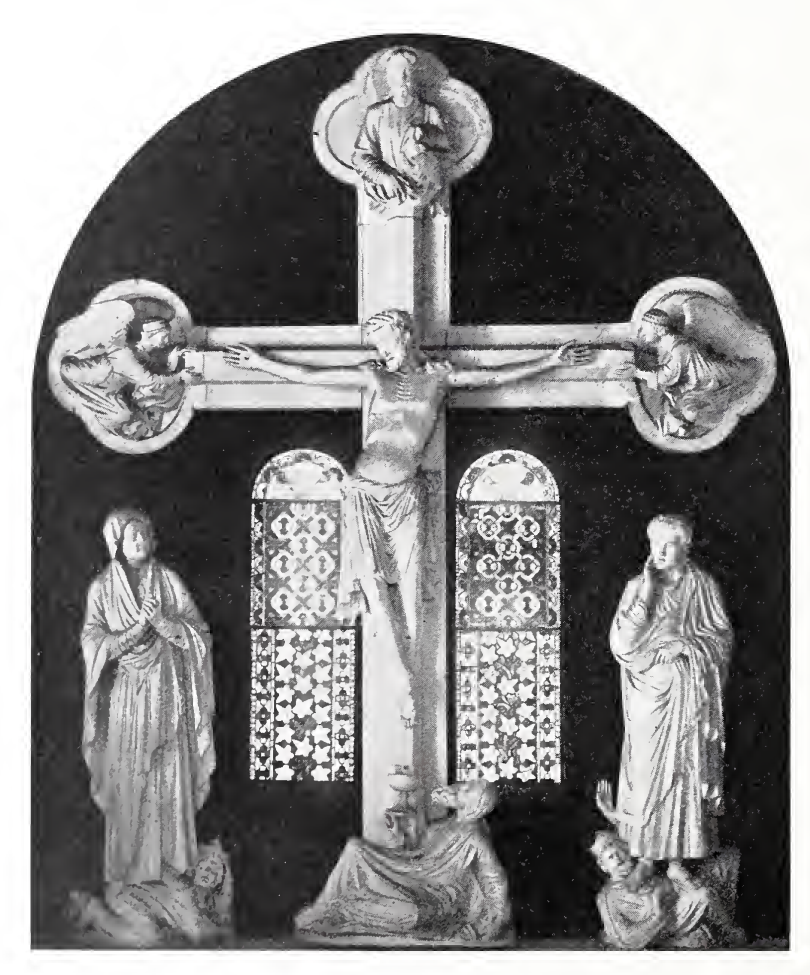


Fig. 1
Lettnerkreuz in der Kirche zu Wechselburg

während das Jüngste Gericht sich mit dem südlichen Seitenportal begnügen mufste. Auch für die Fassade in Reims, der letzten dieser Reihe, scheint ursprünglich noch ein gleiches Programm geplant worden zu sein, doch fand hier wieder während der Ausführung ein weiterer Wechsel statt, der nun zu einer neuen Ausgestaltung des Fassadenschmuckes führte.

Es ergiebt sich daraus, dafs im ersten Drittel des XIII. Jahrhunderts im nördlichen Frankreich das normale Programm der grofsen Marienkirchen in der Nebeneinandersetzung des Jüngsten Gerichts, der Krönung der Maria und der Anbetung der drei

Könige als Thürfelddarstellungen bestand, zu denen sich dann die zugehörigen Archivolten- und Leibungsfiguren gesellten.

Prüfen wir daraufhin die Freiberger Goldene Pforte, so ergiebt sich, dafs ihr Figurenschmuck ein Auszug aus diesem französischen Marienkirchenprogramm ist. Der ganze obere Teil, das Tympanon mit den Archivolten, ist eine Zusammenschiebung der drei Hauptthemata, die Verpflanzung eines grofsen Programms auf ein kleines Skulpturenfeld. Die Szenen kommen zum Teil dabei zu kurz. Die meiste Geltung



Fig. 2
Kruzifix in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

erlangt die Anbetung der drei Könige im Thürfeld mit der thronenden Madonna in der Mitte, die Krönung der Maria dagegen ist mühsam in die innerste Archivolte gezwängt. Die Figuren Christi und der Maria ragen ganz verkürzt nur mit Kopf und Schultern aus dem Grunde heraus; die Engel, welche bei dem französischen Tympanum die Handlung begleiten, folgen zu beiden Seiten abwärts in der Archivolte. Die übrigen drei Archivolten werden mit Bestandteilen des Jüngsten Gerichts gefüllt und zwar die äufserste durch die Figuren der aus ihrem Grabe Auferstehenden, welche oben von einem Engel empfangen werden, die zweite und dritte durch die Reihe der Apostel mit den vier Evangelisten am Fufsende, im ganzen also durch 14 sitzende Gestalten.

In ihre Mitte schiebt sich dann noch die Gestalt Abrahams, der von einem Engel die Seelen in Empfang nimmt, und darüber die Taube des heiligen Geistes zwischen zwei anbetenden Engeln ein. Es fehlt also das eigentliche Zentrum des Jüngsten Gerichts, der richtende Christus; der geeignete Platz dafür, das Thürfeld, war schon durch die Anbetung der drei Könige besetzt, und der Künstler hat sich möglicherweise dadurch helfen wollen, dafs er dem die Maria krönenden Christus in der Archivolte durch einen Engel ein Buch zutragen läfst und ihn so vielleicht mit für das Jüngste Gericht in Anspruch genommen hat.

Man hat also, da hier nur ein einzelnes Thürfeld zur Verfügung stand, Krönung und Jüngstes Gericht aus dem dreiportaligen französischen Programm in die Archivolten geschoben; es handelt sich nicht um einen für dieses Portal erfundenen, sondern um einen übernommenen und demselben angepafsten Bilderkreis.

Bei den Leibungsfiguren ist man ähnlich, aber freier vorgegangen. Man nahm typologische Personen des Alten Testamentes, wie das auch bei den französischen Marienportalen der Fall war. Unter den Leibungsstatuen des Charterer Nordportals befinden sich ebenfalls König David, Johannes der Täufer, König Salomo und die Königin von Saba neben zahlreichen anderen Prophetengestalten. Die Auswahl ist hier nun offenbar von zwei Faktoren beeinflufst, erstens, worauf schon Springer hinwies,[1]) von dem Wunsch nach Symmetrie, der bewirkt hat, dafs man zwei Königspaare einander gegenüber gestellt hat, dafs dem Täufer Johannes der Evangelist Johannes als Gegenfigur entspricht,[2]) und dafs man schliefslich noch zwei Prophetenfiguren des Alten Testaments als letzte Gegenstücke gewählt hat. Zweitens lag in der sächsischen Schultradition schon eine Vorliebe für bestimmte Gestalten, die jetzt einfach übernommen wurden; der Daniel, Salomo und die Königin von Saba, David und die Ecclesia(!) kommen, wie das Steche bereits angeführt hat,[3]) ebenso in den Deckengemälden der Halberstädter Liebfrauenkirche vor, deren Zusammenhang mit den Freiberger Skulpturen weiter unten erörtert werden wird.

So ist es also nicht nötig, bei der Erklärung des Programms in diesem speziellen Fall ganz auf litterarische Werke, auf religiöse Dichtungen zurückzugehen, sondern wir treffen eine Mischung von Anpassung an das gerade vollentwickelte französische Programm mit einzelnen in der Heimat gebräuchlichen biblischen Personen, die ihre neue Stellung am Portal aber auch erst französischen Anregungen verdanken. Will man den Gesängen zum Weihefest der Kirche, wie dies Springer thut,[4]) einen Einflufs auf das Programm einräumen, so kommt diese Einwirkung doch erst in zweiter Linie in Betracht, und die Deutungen als Elisabeth und Isaias oder Virgil, die Paul Weber aus einer Beziehung zum geistlichen Schauspiel herleitet, sind nicht stichhaltig.[5])

[1]) Bericht der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse Bd. 31.

[2]) Dafs Johannes der Evangelist gemeint ist, bestätigt auch die Ähnlichkeit mit der Johannesfigur neben dem Kruzifix in Wechselburg. Wenn von Quast und andere die Figur als Propheten Nahum erklären, so scheint dies auf einem Irrtum zu beruhen. von Quast führt als Begründung die genaue Übereinstimmung mit dem Nahum der Halberstädter Deckenmalereien an, doch ist im Gegenteil Nahum dort mit langem Vollbart dargestellt.

[3]) Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft III S. 26.

[4]) Bericht der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse Bd. 31. 1879.

[5]) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst S. 54. — Warum sollte Elisabeth, die er in der Königin rechts erblickt, mit einer Krone dargestellt werden, und welche Kennzeichen sprechen dafür, dafs die jugendliche Figur rechts zunächst der Thür als Isaias, der sonst in dieser Zeit gewöhnlich bärtig dargestellt wird, oder als Virgil gelten kann?

Es giebt sich also in der *architektonischen Verteilung* der Figuren wie in der *Auswahl der Darstellungen* ein freies Schalten mit französischen Anregungen kund. Wie verhält es sich nun mit dem *Stil* der Figuren?[1])

In dem Magdeburger Portal konnte man eine direkte Nachahmung von Chartres und Paris feststellen,[2]) an den jüngeren Figuren des Bamberger Domes eine ebensolche von Statuen in Reims;[3]) eine derartige stilistische Übereinstimmung mit französischen Skulpturen des frühen oder auch des vorgeschrittenen XIII. Jahrhunderts ist in Freiberg nicht zu finden. Die Freiberger Werke gehen vielmehr zurück auf die mehr nördliche sächsische Plastik der Magdeburg-Halberstädter Gegend, die seit dem Ende des XII. Jahrhunderts in schneller Entwickelung begriffen war.[4]) Von dort ist diese Kunst direkt in das sächsische Bergland importiert, daraus erklärt sich ein so plötzliches Auftreten.

Und zwar bildet die Grundlage der Freiberger Figuren jener eckig bewegte Stil, der in dem zweiten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts in dem nördlichen Sachsen zur Reife kam und dem sich noch beständig, wie seit dem Aufkommen der gröfseren Bewegtheit überhaupt, eine Reihe von Byzantinismen zugesellten.

Die Freiberger Figuren sind einerseits die unmittelbaren Nachfolger der Chorschrankenapostel der Halberstädter Liebfrauenkirche, andererseits die plastischen Parallelerzeugnisse zu den jetzt nicht mehr vorhandenen Deckenmalereien derselben Kirche.[5])

---

[1]) Da über die modernen Ergänzungen des Portals vielfach unklare Vorstellungen herrschen und schon die Behauptung aufgestellt wurde, das meiste sei neu, so ist es wohl angebracht, einmal deutlich die modernen Teile anzugeben. Eine getuschte Zeichnung im Freiberger Altertumsverein (Nr. 143) zeigt den Zustand der Pforte nach der Freilegung und vor der ersten Restauration im Jahre 1861, der eine zweite 1892 folgte. (Vergl. einzelne Namensinschriften am Portal selbst, ferner die Mittheilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft I S. 43, X S. 94, XXIV S. 59, XXVII S. 61, XXIX S. 65.) An dem Portal, wie es sich heute darbietet, sind neu:

im Thürfeld der Kopf des Christkindes (1892 an Stelle eines anderen von 1861),

in der innersten Archivolte der untere Engel links und der obere rechts (1861), von den Akroterien über dem Kämpfergesims dasjenige ganz links (1861), Kopf und Blattteile des dritten (1892), Kopf und Hals des vierten (des phantastischen Tieres neben dem Löwen), dasjenige ganz rechts (1892), das dritte von rechts (1892) und Teile des vorletzten von rechts,

an den Wandungen die äufsersten zwei Kapitelle und drei Kämpferabsätze rechts und links, der zweite grofse Säulenstamm von links, der ganze Sockel mit sämtlichen grofsen Basen (alles dies 1892 in genauer Nachahmung der verwitterten alten Teile).

Im übrigen sind an den Figuren des ganzen Portals vielfach kleine Stellen ausgebessert, einzelne Finger, Nasenspitzen, Teile der Leier beim David, die oberen Stücke von Krug und Gerte des Aaron, die Spitzen der Kronen, der vorgesetzte Fufs und Teile der linken Hand des Evangelisten Johannes und viele Kleinigkeiten, die anzuführen zu umständlich sein würde, die sich aber am Original leicht kenntlich machen durch die veränderte teils gelbe, teils schwärzliche Farbe der zur Ausbesserung benutzten Masse. Eine Täuschung in der Beurteilung des Stiles aber können all diese Ausbesserungen nicht hervorrufen. Charakteristisch ist, dafs die modernen Ergänzungen sich auch dadurch kenntlich machen, dafs sie aus der scharfen Grenze der Blockflächen heraustreten, während sich die alten Figuren streng innerhalb der architektonischen Quaderlinien der Archivolten und Leibungen halten, aus denen die Figuren erst wie herausgeschnitten sind.

[2]) Vergl. diese Zeitschrift Bd. XX S. 285.

[3]) Arthur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Genaueres über das Verhältnis bei Vöge im Repertorium für Kunstwissenschaft 1901 S. 195 und 255.

[4]) Vergl. diese Zeitschrift Bd. XXI S. 225.

[5]) Erhalten in Pausen im Kupferstichkabinet zu Berlin. Einige Abbildungen bei von Quast und Otte, II S. 177.

Die Apostel in den Freiberger Archivolten sind in den Motiven von Stellung und Gewandung jenen der Halberstädter Chorschranken nahe verwandt, nur ist alles vom Relief in die Rundfigur übertragen, die Formen sind richtiger und besser verstanden, die Gewandung ist mehr in das Scharfbrüchige umgestaltet und giebt dadurch das Anzeichen des weiteren Fortschrittes, und darüber hinaus ist auch der Künstler ein besserer.

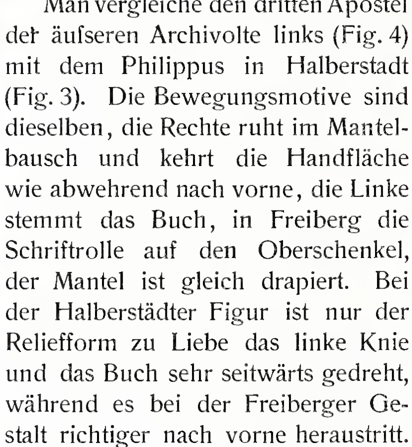


Fig. 3
Philippus von den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt



Fig. 4
Apostel aus der Archivolte der Freiberger Pforte

Man vergleiche den dritten Apostel der äufseren Archivolte links (Fig. 4) mit dem Philippus in Halberstadt (Fig. 3). Die Bewegungsmotive sind dieselben, die Rechte ruht im Mantelbausch und kehrt die Handfläche wie abwehrend nach vorne, die Linke stemmt das Buch, in Freiberg die Schriftrolle auf den Oberschenkel, der Mantel ist gleich drapiert. Bei der Halberstädter Figur ist nur der Reliefform zu Liebe das linke Knie und das Buch sehr seitwärts gedreht, während es bei der Freiberger Gestalt richtiger nach vorne heraustritt. Oder man bringt die entsprechende Figur der Archivolte rechts (Fig. 6) zusammen mit dem Andreas in Halberstadt (Fig. 5). Die Stellung mit dem übergeschlagenen Bein ist dieselbe, die rechte und linke Hand fassen gemeinsam das Buch oben und unten, und dieses schiebt sich mit dem hinteren Rand unter den Mantel, der Schulter und Arm bedeckt, von der herausragenden Hand zugleich mit dem Buch gefafst wird und dann teils in geraden Falten aufsen, teils sich drehend zwischen den Knieen herabfällt. Auch hier machen sich bei dem Relief mifslungene Verkürzungen wie am linken Fufs geltend.



Fig. 5
Andreas von den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt



Fig 6.
Apostel aus der Archivolte der Freiberger Pforte

Die Stellungs- und Drapierungsmotive waren dem Künstler also bereits in der einheimischen Werkstatt gegeben, die Wandlung liegt nur darin, dafs er sie aus der Reliefanwendung zur Rundfigur umgestaltete und mit der Entwickelung zur gröfseren Eckigkeit der Formen fortschritt.

Dieser fortgeschrittene Stil ist aber auch in Halberstadt, abgesehen von der Malerei, in der Skulptur vertreten. Eine Holzmadonna in der Liebfrauenkirche (Fig. 8) ist auf das engste mit der Madonna des Freiberger Tympanons verwandt (Fig. 7). Die Über-

einstimmung der dreieckigen Saumfalten, des Wechsels von fliefsenden und scharfen Linien, der Anordnung des Mantels über Kopf und Brust, des weichen, etwas süfslichen Kopftypus, der Stellung und Drapierung des Kindes,[1]) besonders auch des Komplexes der Hände von Madonna und Kind und des Mantelzipfels ist schlagend.

Ebenso findet sich auch für das Freiberger[2]) und das damit zusammenhängende Wechselburger Triumphkreuz (Fig. 1) nicht nur der Vorläufer mit seinen weicheren Formen im Dom zu Halberstadt,[3]) sondern ein ihnen gleichzeitiges in der Liebfrauenkirche dort (Fig. 2), welches ihnen so ähnlich ist, dafs man versucht wird, es demselben Künstler zuzuschreiben, der das Wechselburger gefertigt hat. Die Leibungsfiguren der Goldenen Pforte aber vergleicht man am besten mit den Halberstädter Deckengemälden, die ja auch die gleichen Persönlichkeiten zeigen.

So enthält Halberstadt in seinem Dom und seiner Liebfrauenkirche ein ganzes Inventar von Vorläufern und Genossen der Kunstwerke in Freiberg. Was hier plötzlich und losgelöst erscheint, tritt dort in seiner Entwickelung auf, und die direkte Herleitung ist nicht zu leugnen.

Dabei setzt sich in den Freiberger und Wechselburger Figuren die Neigung zu Byzantinismen fort, die wir weiter nördlich fanden, aber dieselben werden jetzt richtiger und besser verarbeitet. Die Dachfalte an der Schulter ist bei dem jugendlichen Johannes an der Wandung der Pforte natürlicher ausgestaltet, in klarerer Übereinstimmung mit der byzantinischen, ohne gewaltsame Übertreibung. Die Ansicht des Kindes bei der Madonna des Thürfeldes, besonders die Stellung der Beine geht auf ein byzantinisches Vorbild zurück, und so weist auch die Anwesenheit des Engels bei der Anbetung der Könige ikonographisch auf Byzanz, ebenso wie das Mittelfeld der Wechselburger Kanzel mit dem thronenden Christus und den anbetenden Maria und Johannes dem Täufer,[4]) einer byzantinischen Deesisdarstellung, wie sie in den Elfenbeinplatten so sehr verbreitet war, entnommen ist. Andererseits ist dieser Christus auch wieder ganz eng verwandt mit demjenigen auf den Halberstädter Chorschranken und dem des Quedlinburger Reliquienkästchens.[5])

Wie bei dem späteren Halberstädter Kruzifix (Fig. 2) zeigt sich nun aber auch bei den Freiberger Skulpturen vielfach die gröfsere Straffheit der Linien, die durch den französischen Import in der Magdeburger Domwerkstatt zuerst zur Geltung kam, und zwar erscheint sie hier in unregelmäfsig starker Weise bei den einzelnen Figuren.

Durch das Magdeburger Atelier, in dem der Prozefs sich abgespielt hat, der in einem früheren Aufsatz geschildert wurde, ist offenbar auch der Freiberger Künstler hindurchgegangen. Seine Figuren ebenso wie auch die Wechselburger zeigen gegenüber anderen sächsischen Werken des eckig bewegten Stils wie in Quedlinburg und Hecklingen häufig eine geradlinigere, architektonisch geregeltere Faltengebung, die sich den Magdeburger Statuen des französierenden Portals nähert. Man vergleiche etwa den Engel des Freiberger Tympanons (Fig. 7) mit einem der Magdeburger Archivoltenengel (Fig. 9). Der letztere ist bedeutend unbeholfener, aber seine festen Linien spiegeln sich doch in dem Freiberger ab. Und was hier nur leise zu spüren ist, tritt in ganzer

[1]) Der Kopf Christi in Freiberg auf dieser älteren photographischen Aufnahme ist eine moderne Ergänzung, die 1892 einer anderen gewichen ist.

[2]) Jetzt im Dresdener Altertumsmuseum, ist abgebildet bei Steche, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft III S. 18.

[3]) Abbildung bei Hasak, Deutsche Plastik des XIII. Jahrhunderts S. 16.

[4]) Abbildung in den Bau- und Kunstdenkmälern des Königreichs Sachsen, Heft XIV S. 124.

[5]) Vergl. diese Zeitschrift Bd. XXI S. 240.



Fig. 7
Detail vom Thürfeld der Freiberger Pforte

Deutlichkeit an den Figuren des Freiberger Lettnerkreuzes hervor, besonders an dem Johannes neben dem Kreuze (Fig. 10) (man vergleiche ihn z. B. mit dem Petrus im Magdeburger Dom),[1]) ferner an dem König Salomo und der Königin von Saba am Freiberger Portal. Das Französische in diesen Einflüssen ist hier allerdings ganz anders verarbeitet als in Magdeburg selbst und vollständig in die eigene Vorstellung des Künstlers hineingewachsen, ebenso wie das mit den Byzantinismen gegenüber der älteren Gruppe der Fall war.

Gerade durch solche nur lose Berührung mit französischen Elementen durch Vermittelung erklären sich die französisch erscheinenden Dinge des Freiberger Künstlers am besten. Er lernte in Magdeburg den Stil der neuen Figuren kennen, die Belebung der Archivolten, den Aufbau der Leibungsstatuen. Er lernte auch im Atelier dort das französische Skizzenbuch des Magdeburger Bildhauers kennen. Dies Skizzenbuch ist uns allerdings nicht erhalten, aber wir können es uns zum Teil rekonstruieren. Wir müssen es uns denken etwa wie das Buch seines Zeitgenossen, des Architekten Villard de Honnecourt aus dem zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts, welches die Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt[2]) und welches nach der Eintragung des Zeichners selbst den Steinmetzen in der Werkstatt als Musterbuch dienen sollte.

In dem Magdeburger Skizzenbuch befanden sich — das können wir uns nach den dort erhaltenen Portalresten sagen — Zeichnungen der Apostelfiguren aus Paris oder Chartres, der Lasterdarstellungen vom Pariser Hauptportal, vom Nordportal in Chartres die weibliche Gestalt mit der hohen Haube, und mit ziemlicher Sicherheit können wir behaupten, dafs der Zeichner sich auch an die noch jetzt so beliebten Statuen der Maria und Elisabeth von der Heimsuchung am gleichen Portal herangemacht hat. Man schaue sich nur die Reihe der klugen und thörichten Jungfrauen in Magdeburg an.[3]) Auf das ornamentale Faltengeschnörkel, welches unten ihre Gewänder abschliefst, ist schon früher von mir hingewiesen, doch machen zwei der Thörichten hiervon eine Ausnahme, die zweite und vierte in der unteren Reihe der Tafel. Bei ihnen ist der Faltenfall ein natürlicher, die erste Figur war eben in Nachahmung der schon erwähnten Charterer Frauengestalt gemacht, bei der zweiten aber ist der Faltenwurf eine Kopie nach der Charterer Maria von der Heimsuchung (Fig. 11). Die Anordnung der Haupt-

[1]) Abbildung Bd. XX dieser Zeitschrift S. 289 Fig. 4.
[2]) J. B. Lassus und Alfred Darcel, Album de Villard de Honnecourt. Paris 1858.
[3]) Abbildung Bd. XX dieser Zeitschrift Taf. II bei S. 292.

linien ist ganz dieselbe. In der Mitte unten trennt ein breiteres Faltenthal zwei Komplexe, derjenige links besteht aus drei herabfallenden Falten, die sich unten nach links umbiegend überschneiden. Dabei spalten sich die beiden äufseren, was auch der Magdeburger Bildhauer wiederzugeben sucht. Der Komplex rechts dagegen breitet sich nach beiden Seiten aus, er zerfällt in zwei Faltenrücken links, die sich ebenso wie die vorher betrachteten nach links umbiegend überschneiden und ein halbmondförmiges Faltenthal zwischen sich bilden, und in eine Falte rechts, die sich unten spaltet und über dem Fufs in komplizierterer Weise aufbauscht. Diese schwierige Stelle hatte der Zeichner nicht klar wiedergegeben, denn in der Wiederholung an der Magdeburger Figur ist sie unverstanden und unmöglich. Da auch die Mantellage und die Stellung der Arme mit der Charterer Figur genau übereinstimmen, kann man wohl annehmen, dafs im Skizzenbuch sich die ganze Figur befand. Vielleicht stand auch die Elisabeth daneben, denn es scheint, als hätte das untere Auslaufen ihres Gewandes bei der Ausgestaltung des betreffenden Teiles der anderen thörichten Jungfrau mitgewirkt, die in der Hauptsache nach der schon erwähnten Charterer Frauengestalt mit der Haube kopiert ist.



Fig. 8. Madonna aus Holz
in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

Sollte nun das Thürfeld des Magdeburger Portals, wie es den figürlichen Überresten nach am nächsten lag, eine Darstellung des Jüngsten Gerichts erhalten, so ist anzunehmen, dafs der Urheber des Skizzenbuches auch darauf bezügliche Studien in Paris oder Chartres gemacht hat. Und diese Vermutung findet eine Bestätigung in der Freiberger Goldenen Pforte. Denn diese, die weder in ihrer ganzen Anlage noch in der Figurenzusammenstellung in unmittelbarem Zusammenhang mit Chartres steht, lehnt sich in den Gestalten der Auferstehenden eng an die entsprechenden des Charterer Südportals an, welches von dem Magdeburger Künstler studiert wurde.

An jenem Portal erstrecken sich die zum Jüngsten Gericht des Thürfeldes gehörigen Figuren bis in die Archivolten, und zwar



Fig. 9
Engel im Dom zu Magdeburg

bilden hier die Auferstehenden die zweitunterste Figurenreihe. Es sind lauter gleichmäfsig mit dem Oberkörper aus dem Sarkophag aufgerichtete Gestalten, die in schematisch gerader Stellung die Hände betend aneinanderlegen. Nur in den Vordergrund dieser Gruppen ist in vier Archivolten rechts stets eine abweichende reicher komponierte Gestalt gesetzt, in einem dieser Fälle ist ihr noch eine zweite ähnliche angeschlossen. Diese vier Figuren, die sich auch nur in ungefähr übereinstimmender Weise an keinem anderen französischen Portal finden, soweit ich es verfolgen konnte, füllen nun bei dem Freiberger Künstler in auffallend verwandten Motiven übereinander die rechte Archivolte seines Portals (Fig. 12 und 13). Die untere Figur stimmt zu derjenigen, die in Chartres ihren Kopf eingebüfst hat: das linke Bein ist aus dem Sarkophag gestiegen, das rechte ist noch drinnen, mit der linken Hand hält der Jüngling das Ende des Tuches, das noch sein rechtes Bein umhüllt, vor den Leib, die Rechte ist emporgehoben, in Freiberg fafst sie in ausdrucksvollerer Weise als in Chartres an die Stirn. Der zweite Jüngling — es sind alles männliche Gestalten — ist noch stärker von seinem Tuch bekleidet, es deckt den Kopf und schneidet in gerader Linie durch den ganzen Körper; auch hier ist das linke Bein bereits aus dem Sarkophag herausgesetzt, der linke Arm ist ganz gesenkt, in Chartres legt er sich an den Sarkophagrand, in Freiberg fällt er etwas mehr nach innen, macht sich aber nicht mit dem Abstreifen des Tuches zu thun, wie das nach der Photographie scheinen könnte. Die Rechte ist bei beiden geöffnet halb emporgehoben. Bei den beiden folgenden Figuren ist die Übereinstimmung nicht ganz so grofs. Die dritte erhebt beide Hände. In Chartres hält sie mit ihnen das Tuch empor, in Freiberg nicht; dagegen ist hier der übrige Körper noch stärker bekleidet und das rechte statt des linken Beines aus dem Sarkophag gesetzt, so dafs in der Stellung die zweite Freiberger Figur der Charterer näher kommt. Der letzte Auferstehende hat mit Chartres gemeinsam, dafs auch das erste Bein noch nicht den Sarkophag verlassen hat, sondern nur hochgehoben ist; während es sich aber in Chartres auf den Rand legt, ragt es in Freiberg nur so weit empor, dafs der Fufs gleich den Rand erreicht hat. Die Linke stützt sich dabei in beiden Fällen auf den Rand. Die Rechte ist erhoben, in Chartres nach dem Kopfe hin, in Freiberg, um den Sargdeckel zurückzustofsen. Es sind also wohl Abweichungen vorhanden, aber diese sind gegenüber den Ähnlichkeiten, besonders wenn man die Menge anderer Auferstehungsfiguren der Zeit mustert, verhältnismäfsig sehr gering und um so erklärlicher, wenn man eben die dazwischenliegende Zeichnung eines Dritten annimmt.



Fig. 10
Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz

Der Freiberger Künstler bringt nun zu unterst an der Archivolte rechts und links noch je eine aus dem Grabe steigende Frau an, die in Chartres nicht vorhanden ist, er verändert ferner die Reihenfolge der vier Figuren, die ihm in dem Skizzenbuch ja auch nicht gegeben sein brauchte, und vor allem arbeitet er die einzelnen Gestalten künstlerisch viel besser aus.

Die entsprechenden Figuren links wiederholen in abgeschwächter Weise diejenigen rechts oder auch Stellungen aus der Apostelreihe; so hat die zu unterst gestellte Frau das Gewandmotiv mit der herausgekehrten Hand, welches aus ihrem

eigenen Charakter als Auferstehungsfigur nicht hervorgeht, von einem der Apostel übernommen.

Auch der Umstand, dafs die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in dem Gestaltenkreis des Portals sonst fast garnicht hervortritt, während auf die Auferstehenden ein solcher Nachdruck gelegt und ihnen eine solche Ausbreitung gegeben ist, legt es nahe, dafs ihre Figuren eine erste Anregung für den Künstler waren. Dafs er aber in keiner direkten Beziehung zu den Charterer Figuren stand, wird noch dadurch bestärkt, dafs am Charterer Portal beim Beten schon vollständig der im XIII. Jahrhundert auftretende Gestus des Aneinanderlegens der Hände durchgeführt ist, während der Freiberger Künstler diesen noch nicht kennt und noch bei allen Figuren der älteren Weise des getrennten Emporhebens der Hände folgt.



Fig. 11
Maria und Elisabeth
vom Nordportal der Kathedrale von Chartres

So ergiebt die Analyse der Goldenen Pforte folgende Charakterisierung: Sie ist das Werk eines künstlerisch hochbegabten Bildhauers, der mitten in der lebendigen Entwickelung der einheimischen Kunst mittelsächsischen Gebietes steht, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Halberstädter Schöpfungen, der, wie diese Kunst um ihn herum, byzantinische Motive und Typen aufnimmt und neu belebt, der aber auch von den französischen Elementen der Magdeburger Domwerkstatt berührt wird und so diese erst in zweiter Hand erhält durch die dort ausgeführten Nachahmungen und durch die Zeichnungen des Skizzenbuches jenes Bildhauers, der nach Paris und Chartres gereist war.

Während der geringere Magdeburger Bildhauer strenger, aber ungeschickter nachgeahmt hat, nahm der zweifellos bedeutendere Freiberger Künstler die Anregungen tiefer in sich auf und verarbeitete sie freier. Ein beredtes Zeugnis sind gerade die Figuren der Auferstehenden. Man kann nicht umhin, anzunehmen, dafs er sorgfältige Studien nach dem nackten Körper gemacht hat, so viel naturgetreuer und lebendiger sind diese Menschen ausgeführt als die entsprechenden französischen. Jedes Motiv ist durchdacht und zu noch prägnanterer Vollendung geführt als in Chartres.

So kommt das Werk zu stande, das uns einerseits französische Elemente aufweist, andererseits so ganz unfranzösisch erscheint. Es ist denn auch in erster Linie als ein durchaus deutsches Werk anzusehen, denn gerade wie die byzantinischen Bestandteile, wurden hier auch die französischen so sehr von der einheimischen Kunst durchsetzt,

dafs der bewegte sächsische Stil, wie er entsprechend nirgends in Frankreich zu Hause ist, vollständig die Herrschaft behält.

Der Bildhauerwerkstatt, welcher die Goldene Pforte zu verdanken ist, gehören in weiterem Sinne auch die übrigen Freiberger und Wechselburger Skulpturen an. Geringe Unterschiede im Stil hängen davon ab, ob die französische architektonische Vereinfachung mehr oder weniger ihre Spuren hinterlassen hat, beim Wechselburger Grabmal garnicht, bei der Kanzel etwas mehr, bei den Lettnerfiguren am meisten.

Die Freiberg-Wechselburger Skulpturen sind nach den Magdeburger Versuchen die ersten Früchte einer monumentalen Plastik in Sachsen, doch haben sie noch immer, ja mehr als jene selbst, einen gewissen kunstgewerblichen, kleinlichen ornamental-malerischen Charakter.

Zur vollständigen Reife, zur wirklich freien monumentalen Wirkung war noch ein Schritt nötig, der in Sachsen 20 bis 30 Jahre später geschehen ist in den Statuen des Naumburger Domes. Wie beim ersten Schritt, hat auch beim zweiten Frankreich mitgewirkt, hier aber nicht mehr die Skulptur in Paris und Chartres vom Anfang des Jahrhunderts, sondern die reife aus dem zweiten Drittel, wie sie die Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris aufweisen. Das Charakteristische ist hier, abgesehen von den Kopftypen, die gröfsere Festigkeit im Stand, das Zusammenfassen der Gewandmassen zu gröfseren einfachen Motiven und eine stärkere Loslösung der Gewandung zur Selbständigkeit gegenüber der Körperform.

Auch dem Stil der Naumburger Skulpturen gehen Vorstufen in Magdeburg und in Bamberg voraus. In Magdeburg sind es die klugen und thörichten Jungfrauen am nördlichen Querschiff des Domes, welche an die Stelle des unvollendeten nach Pariser Modell ausgeführten Portals traten. Die inzwischen fortgeschrittene französische Skulptur hatte den Eindruck der älteren eben schon be-



Fig. 12
Auferstehende
vom Südportal in Chartres



Fig. 13
Auferstehende von der
Freiberger Pforte

siegt. Sie sind vermutlich um 1240 entstanden. In Bamberg steht ihnen die jüngere Domwerkstatt parallel. Während aber in den Bamberger Figuren der Einflufs nachgewiesen und für das Auge klar daliegt, ist er schon in Magdeburg nicht ganz so aufdringlich, viel versteckter aber noch in den ihnen folgenden Naumburgern. Auch hier ist er vielleicht, wie einst bei dem Freiberger Meister, erst aus zweiter Hand, auch hier ist eine starke Modifikation durch das der sächsischen Kunst innewohnende malerische Element, durch einen Anklang in den Köpfen, besonders den weiblichen Idealköpfen, an die Typen der Freiberger Pforte wahrzunehmen, und gerade dies ist es dann wieder, was die Naumburger Figuren als deutsche Werke in einen Gegensatz zur französischen Skulptur setzt.

Der Weg auf der Höhe dauert nicht lange, die Neigung zu übergrofser Bewegtheit, zu starker Charakteristik gewinnt die Oberhand über die ruhige monumentale Gröfse, und schon die Figuren des Lettners im Naumburger Dom neigen diesem Abstieg zu.

Die sächsische Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil zeigt die ruhige Entwickelung einer Kunst, die auf mittelsächsischem Boden erwachsen, nach Obersachsen verpflanzt, unter französischen Einflüssen bereichert, schliefslich die herrlichste Blüte des deutschen Mittelalters entfaltet.

EINE VERSCHOLLENE KREUZIGUNG VON JAN VAN EYCK

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

In seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien« hat Jakob Burckhardt auf den Sammeleifer des Renaissancezeitalters auch in Bezug auf niederländische Kunstwerke hingewiesen. Litterarische Nachrichten bezeugen dies; und noch in den letzten Jahren sind gerade in kleinen italienischen Galerien oder auf Auktionen, die italienischen Privatbesitz versteigern, altniederländische Meisterwerke ans Licht gekommen. Auf eine kleine Tafel dieser Provenienz, die sich im Quattrocento bereits in Italien befunden haben mufs und erst seit ziemlich kurzer Zeit verschollen ist, hinzuweisen, ist Zweck der folgenden Zeilen.

Dem Museo Civico in Padua wurde 1894 als Legat des Cav. Dott. Antonio Guglielmini eine kleine Kreuzigung (Nr. 349, italienisches Pappelholz, Höhe 0,45 m, Breite 0,30 m) überwiesen. In den Akten ist sie das Werk eines »celebre autore fiammingo« genannt, auf der Rückseite mit flüchtiger Bleistiftnotiz Patinier bezeichnet. Der Testamentsvollstrecker Sig. Luigi Rizzoli, Exkonservator der Numismatischen Abteilung des Paduaner Museums, war mit dem Stifter seit längeren Jahren befreundet gewesen. Ihm verdanke ich alle wesentlichen Nachrichten über die Herkunft des Bildes. Cav. Guglielmini hatte es vor einer gröfseren Reihe von Jahren von einem Advokaten Rossi in

Padua erworben,[1]) und zwar als Kopie des Giolfino nach einem Werk des Lucas van Leyden. Dieser angebliche Lucas van Leyden befand sich lange Zeit auch in Padua im Palazzo Dondi Dall' Orologio. Sig. Rizzoli, der es häufig dort gesehen hat, und der Marchese Dondi versicherten mir, dafs die beiden Bilder in der Komposition absolut gleich gewesen, sich aber durch die Qualität und den Grad der Vollendung unterschieden hätten. Das vollendete Bild im Palazzo Dondi war auf Eichenholz gemalt, das unvollendete des Cav. Guglielmini (jetzt im Museum befindlich) auf italienischer Pappel. Vor etwa 20 Jahren[2]) veranlafsten pekuniäre Verhältnisse den Marchese Dondi zur Veräufserung des kleinen Kunstwerkes. Konsul von Guggenheim in Venedig erwarb es. Durch ihn soll es in Besitz eines Engländers gekommen sein. Bis jetzt gelang es mir leider nicht, dasselbe ausfindig zu machen.

So mufs vorläufig die Kopie an seine Stelle treten. Sie ist unvollendet, und das Fehlen des Firnifs läfst die geschmackvoll zusammengestellten Farben ziemlich stumpf erscheinen. Wurmlöcher und Schrammen beeinträchtigen, besonders in den Gesichtern, die Wirkung sehr. Der Körper des Gekreuzigten, der Himmel und die landschaftliche Ferne sind vollendet, Maria und Johannes in Grisaille untermalt. Nur die Gesichter beider und die Hände Mariä haben bereits warmen, hellbraunen Fleischton, und das Mantelfutter des Johannes hat eine hellgelbe Lasur erhalten. In den übrigen Teilen des Bildes ist im Gegensatz dazu mit dem Anlegen der Lokalfarben begonnen. Modellierung und Innenzeichnung nehmen bei den Mittelgrundfiguren nach der Tiefe zu immer mehr ab. Die letzten sind ebenso wie die Stadt Jerusalem mit flüchtigen Umrissen auf den Kreidegrund skizziert und erst zum kleinen Teil mit Farbe gefüllt.

Als Maler der Kopie gilt Giolfino; und der warme, braune Fleischton, die Behandlung der Landschaft sowie die allgemeinen künstlerischen Qualitäten widersprechen der Bezeichnung nicht. Dagegen ist Lucas van Leyden, der ohnehin jünger ist als der Kopist, als erfindender Meister unmöglich. Ein Vergleich mit altniederländischen Bildern weist vielmehr ins erste Drittel des XV. Jahrhunderts, zur Gruppe der Jugendbilder Jan van Eycks. Aufser den »Frauen am Grabe« bei Sir Francis Cook in Richmond sind dies die »Klage am Kreuz« in Berlin und der »Kalvarienberg« in St. Petersburg. — Dafs alle drei Werke biblische Szenen im Freien und zwei sogar denselben Gegenstand behandeln wie unser Bild, erleichtert den stilkritischen Nachweis sehr.

Die Gröfse stimmt mit der Berliner Tafel fast überein. Hier wie dort beherrscht das Kreuz, ganz im Vordergrunde stehend, das ganze Bild. Seine altertümliche Form, die dunkelbraun umränderte Schrifttafel, die Befestigung durch eingekeilte Holzpflöcke im rissigen Erdboden, Bewegungsmotiv, Formenbildung und Gesichtstypus (dieser vom Kopisten sehr vergröbert) am Gekreuzigten, sowie das durchsichtige Schamtuch, das dem Körper fest anliegt, finden unmittelbare Analogien. Wie auf dem Berliner Bilde ist das Leben des Heilands im Erlöschen. Wie dort sind Maria und Johannes allein ihm ganz nahe. Johanni Fufs- und Mantelanordnung findet sich auf den Pilgerflügeln in Berlin wieder. Die charakteristische Geste der gefalteten, krampfhaft nach innen gedrehten Hände und das von braunen Locken umgebene Gesicht erweisen sich trotz des Kopisten Vergröberung — im Schmerzensausdruck wie in allen Einzelformen — mit dem Berliner Jünger absolut identisch. Hinter Maria, deren Typus an die älteste der drei Frauen am Grabe erinnert, stehen im Mittelgrund links die klagenden Frauen. Wie auf dem Petersburger

[1]) Sig. Rizzoli hat sich — leider vergeblich — für mich bemüht, den augenblicklichen Aufenthalt des Advokaten Rossi in Erfahrung zu bringen.

[2]) Das genaue Datum wufste der Marchese nicht anzugeben.



3

NICCOLÒ GIOLFINO (?)

KOPIE NACH EINEM VERSCHOLLENEN GEMÄLDE DES VAN EYCK

IM MUSEO CIVICO ZU PADUA



Flügel, sind die meisten in dunkle Mäntel gehüllt, die vorderste, Magdalena, durch die Leidenschaft ihres Schmerzes und reiche, geschmackvolle Kleidung hervorgehoben. Unter dem zinnoberroten Kleide wird an Saum und Ärmeln ein dunkelbraunes sichtbar; darüber trägt sie einen hellgelben Überwurf mit hellgrauem Pelzbesatz und ein Schleiertuch über dem offenen Haar. Auch für die Kriegsknechte giebt das Bild der Eremitage Vergleichungspunkte. Der Körperbau der Pferde, Zierlichkeit und Farbenzusammenstellung der Trachten und einige der Typen lassen sich dort oder auf dem Genter Altar nachweisen. Bei den zwei vordersten am rechten Rande entspricht die Farbenharmonie der Trachten und Pferde den zwei ersten der »gerechten Richter« fast genau. Der rechte auf hellbraunem Pferde trägt über dem dunkeln, engen Untergewande einen roten Rock und dazu ein rotes Barett, beides mit Hermelin besetzt, der linke Nachbar auf dem Schimmel blaue Kleidung mit gelbem Pelz, rotbraunen Gürtel und rotes Untergewand. Sehr selten wird auf Kreuzigungsbildern als Hauptmotiv für die Kriegsknechte ihr Heimritt nach gethaner Arbeit dargestellt. Vielleicht hat das allmähliche Kleinerwerden der Figuren nach der Tiefe hin den erfindenden Künstler hier gereizt. Ein aus der Tiefe heraus reitender Zug ist im Hintergrund des kleinen Barbara-Bildes in Antwerpen dargestellt. Auffallend grofsen Raum nimmt Jerusalem ein.[1]) Wie auf den drei anderen Jugendbildern, versuchte Jan van Eyck auch hier die orientalische Stadt durch phantastische Bauten im romanisch-byzantinischen Stile zu charakterisieren;[2]) wie dort, stehen die mächtigen Prachtgebäude in keinem Verhältnis zu dem Gewühle kleiner Wohnhäuser. An dem vollendeten Original war — berichtet Marchese Dondi — die Stadt mit den zierlichen Gäfschen und Häusern und den punktgrofsen Menschen dazwischen besonders reizvoll. Ob der Kopist die gewaltigen Türme der Umfassungsmauern nur vergröberte oder eigenmächtig vergröfserte, ist ohne Kenntnis des Vorbildes nicht zu entscheiden. Die blaue, schneebedeckte Hochgebirgskette am Horizont mit den bräunlichgrünen Vorbergen und die Haufenwolken am blauen Himmel zeugen trotz des Kopisten Vergröberung auch für die Eycksche Herkunft.

Die beigegebene Abbildung macht die Aufzählung weiterer Analogien unnötig. Die Komposition — dies Wort im weitesten Sinne genommen — ist zu gut, um an eine Fälschung, d. h. die Zusammenstellung Eyckscher Motive durch einen italienischen Künstler, zu denken. Das Mifsverhältnis zwischen Erfindung und Ausführung würde, auch ohne Nachrichten darüber, auf eine Kopie deuten. Die einstimmigen Berichte schildern sie als dem Originale ganz gleich. Deshalb hat die im Vergleich zu Eyckschem Können ziemlich grobe Malerei unzweifelhaften Wert. Sie giebt uns Kenntnis von einem Werke des grofsen Meisters von Brügge, das, etwa 1500 in Italien befindlich, dort kopiert worden ist, und trägt vielleicht zu seiner Auffindung bei.

---

[1]) Die Aufzeichnung des Häusermeers ist vollständig vorhanden.

[2]) Vergl. darüber die Anmerkung S. 128 im XXII. Bande dieser Zeitschrift: Wilhelm Bode, Das Bildnis eines burgundischen Kammerherrn.

BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA, EINE ARCHIVALISCHE UNTERSUCHUNG

VON GUSTAV LUDWIG

III
DIE DATIERUNG DER AUS BONIFAZIOS WERKSTATT STAMMENDEN BILDER

Bisher haben wir einige wenige Schüler und Gehilfen Bonifazios betrachtet, soweit wir deren auf archivalistischem und stilkritischem Wege habhaft werden konnten. In Wirklichkeit mufs die Zahl derselben ungemein grofs gewesen sein, denn Bonifazio leitete allem Anschein nach ein blühendes Etablissement für Dekorationsmalerei, wie man heutigestags sagen würde. Aufser den Arbeiten für Kirchen und Konfraternitäten war es eine Hauptaufgabe der Zimmerdekoration, die Friese, welche über der Holzvertäfelung der Wände angebracht wurden, herzustellen. Bonifazio hat gewifs eine grofse Anzahl solcher Friese und auch viele Deckengemälde fertiggestellt. Ridolfi beschreibt auf das Genaueste einen solchen Fries, die Triumphe des Petrarca darstellend, der nach England ging. In der Sammlung des Sir Francis Cook in Richmond sieht man noch Reste dieser Arbeit, die viele Klafter lang gewesen sein mufs. Es war ganz unmöglich für einen Einzelnen, solche umfangreichen Werke herzustellen; er bedurfte dazu einer grofsen Anzahl von Gehilfen. Malvasia [1]) giebt an, in den Papieren des Francia gelesen zu haben, dafs dieser an zweihundert Schüler gehabt hätte; wie grofs mufs erst die Schülerzahl in den venezianischen Ateliers gewesen sein, wo die Produktion ins Unendliche ging und auch die ausgedehnten überseeischen Besitzungen mit Dekorationsmalereien zu versehen waren. Wie wir aus Andeutungen in Dokumenten sehen, wurden z. B. die Gemälde zur Ausstattung einer ganzen Kapelle nach Korfu expediert.

Ein gutes Beispiel der Ausführung einer solchen umfangreichen Dekorationsarbeit bietet der Palazzo Camerlenghi,[2]) der gröfstenteils aus Bonifazios Werkstatt mit Bildern versehen wurde.

Der Grundrifs dieses Palastes ist unregelmäfsig; der nach der Rialtobrücke zu gelegene Teil ist rechteckiger Gestalt, nach dem Canale grande zu setzt sich eine trapezoidförmige Spitze daran. Diese Spitze enthält in sehr sinniger Weise das Treppenhaus und einige Säle, die mit Balkendecken versehen sind; deshalb sind diejenigen Gemälde, welche aus diesen Sälen stammen, rechteckiger Gestalt. Die Säle in dem regelmäfsig rechteckig geformten Teil sind aber alle gewölbt. In der Achse des Rechtecks

[1]) Felsina pittrice 1678, p. 60. Lascio finalmente li tanti altri Scolari . . . ascendenti nelle note sulle vacchettine di Francesco fino al numero di dugento e vinti . . .

[2]) Sitz der Behörden, welche über die Staatseinnahmen und Schuldentilgung zu wachen hatten.






Tintoretto (Nacha
Ehemals Wanddekorationen im ersten Saale des Magistrato del Sale und
Das mittlere Bild jetzt in der k. k. Akademie





Bonifazio di
Wanddekoration im Magistrato del Monte di sussi
Das erste und zweite Bild im k. k. Hofmuseum zu Wien, das dritte

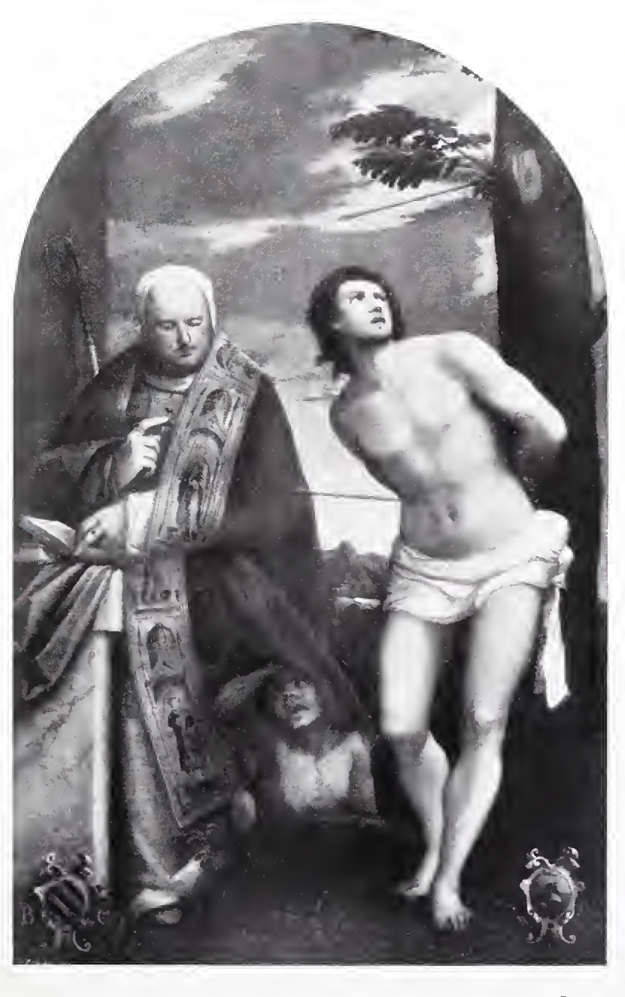




gen es Bonifazio)
rste Saale des Magistrato delle Entrate, Venedig, Palazzo Camerlenghi
ien die seitlichen im Dogenpalast zu Venedig







da Vrona
eneg, Palazzo Camerlenghi (Rekonstruktion)
iert im Palazzo reale, das fünfte in der Akademie zu Venedig



befindet sich ein Korridor; diejenigen Säle, welche rechtwinklig auf den Korridor münden, haben Gewölbe von fünf Bogen, je zwei Säle des mittleren und oberen Stockwerks sind aber mit ihrer Längsachse mit dem Korridor parallel gerichtet und haben Gewölbe von nur vier Bogen. Die den dreibogigen Fenstern gegenüberliegenden Schmalwände haben sämtlich nur drei Bogen. So sehen wir also dieses Rechteck von zwei sich rechtwinklig kreuzenden Bogenreihen durchschnitten, welche, je nachdem sie der Längsachse des Gebäudes parallel oder rechtwinklig dazu gerichtet sind, einen gröfseren oder kleineren Radius haben.

Diese Umstände ermöglichen es, den einst in diesen Gewölben angebracht gewesenen Bildern je nach dem Radius ihres Bogens den ihnen ehemals zukommenden Platz wieder richtig anzuweisen.

Führt man, nachdem man die jetzt in Galerien, Palästen und Kirchen sehr zerstreuten Gemälde wieder zusammengesucht und die Lücken und Irrtümer in Boschinis Beschreibungen[1]) durch die Angaben in den Privatpapieren des Delegaten Pietro Edwards[2]) ausgefüllt hat, die Rekonstruktion der einzelnen Säle durch, so wird man sich nicht nur ein lebhaftes Bild von der prunkhaften Ausstattung dieser Amtslokale, wie sie die venezianischen Patrizier des XVI. Jahrhunderts liebten, machen können, sondern auch, was für unsere Untersuchung wichtiger ist, eine Vorstellung bilden können, in welcher Reihenfolge der Zeit nach diese Bilder aufeinander folgten.

Da es nun Sitte war, dafs die austretenden Beamten zur Erinnerung an ihre Amtsthätigkeit ein Bild ihres Schutzpatrons mit ihren Wappen und Initialen hinterliefsen, so können wir die chronologische Aufeinanderfolge der Arbeiten auf das Sicherste feststellen. Da gewöhnlich zwei oder drei solcher Heiligen auf einem Bild zusammen dargestellt wurden, so ist dieses natürlich nach dem Amtsaustritt des letzten Magistratsherrn zu datieren.

Gute alte heraldische Werke, wie Coronellis Argonauten, ermöglichen es, die Wappen richtig zu bestimmen. Die Amtszeit der einzelnen Stifter ergiebt sich dann aus den Büchern des *Secretario alle Voci*, in denen alle Wahlen des Senates und des grofsen Rates genau verzeichnet sind; leider ist diese Serie unvollständig und mit Lücken behaftet.

Einige der Mittelbilder tragen keine Wappen oder kein Datum; es ist aber doch möglich, die Zeit ihrer Entstehung, wenn auch nur vermutungsweise, festzustellen, indem man sie im Zusammenhang mit ihren zwei Flügelbildern betrachtet, deren Datum sich immer richtig bestimmen läfst. Führt man nun auch diese Arbeit durch, so ergiebt es sich unter anderem auch, dafs Gio. Ant. Moschini und Morelli die Daten auf den Bildern Bonifazios gröfstenteils falsch interpretiert haben. Nicht das Datum, an dem die Bilder abgeliefert wurden, bedeuten mehrere dieser Jahreszahlen, sondern das Datum der Amtszeit, am Ende welcher *spätere Magistrate* ihre Wappen auf die schon lange bestehenden Bilder aufmalen liefsen.

Es ergiebt sich also, dafs wir einen *Bonifazio terzo gar nicht nötig haben.* Wir haben ja auch gesehen, dafs Bonifazio als der einzige seines Geschlechtes in Venedig

[1]) Boschini giebt nicht an, in welchen Gebäuden die einzelnen Magistratslokale sich befanden. Dies ersieht man aus einem MS. Inventario dell' Incomparabile Tesoro delle Pitture esist. nel Real Palazzo e Magistrati della Seren. Repub. Ven. (Archivio di Stato Ven. Cod. Miscel).

[2]) Direzione generale del Demanio, Buste Edwards, Archivio di Stato und Bibl. del Seminario patriarcale.

lebte und kinderlos starb und in den vielen Testamenten keinen anderen Verwandten namens Bonifazio erwähnt.

Seinen »heredes« Antonio Palma und Battista di Giacomo sind wir genötigt nur eine ganz geringe Zahl der unter Bonifazios Namen in den Guiden angeführten Werke zuzuweisen.

Die Hauptmasse der in den Museen befindlichen, dem Bonifazio terzo zugeschriebenen Bilder sind *Werkstattbilder* Bonifazios und bei dessen *Lebzeiten* ausgeführt.

CHRONOLOGIE DER DEKORATIONSARBEITEN IM PALAZZO CAMERLENGHI

Die Listen, welche die Namen der einzelnen Magistrate aufführen, sind dem Wahlprotokoll des grofsen Rates entnommen — Segretario alle Voci, Maggior Consiglio. Die Rubriken »Remansit«, »Intravit« und »Tempus Electionis« sind der Vereinfachung halber weggelassen. Wenn ein Bild datiert ist, so trägt es gewöhnlich das Datum der Rubrik »Complevit«, also das Datum des Austrittes aus dem Amt; deshalb ist blofs diese eine Rubrik angeführt.

Gruppen von Namen solcher Nobili, die sich nicht mit Sicherheit als Donatoren nachweisen lassen, sind weggelassen. In den Gruppen von sicher nachweisbaren Donatoren treten jedoch öfter vereinzelt Namen von solchen Nobili auf, die auf das Amt verzichteten (refutavit) oder starben (obiit) und daher keine Bilder stifteten.

Die Dekoration des Magistrats dei Governatori delle Entrate

Die Arbeiten beginnen an einer Längswand des ersten Saales.

Segretario alle Voci
Per menses XVI
Per quatuor manus electionum
III Gubernatores Introituum

	Complevit.		
ser *Aloysius Bono* quondam ser Octaviani.	1 Junii 1531.	Voller Namen und Wappen und der hl. Aloysius auf Nr. 284 der Accademia in Venedig,	welches jetzt das Datum trägt MDXXX, die Zahl I und der Punkt, durch Retouche verdeckt, sind hinzugefügt zu denken.
ser *Dominicus Capello* quondam ser Nicolai.	10 Junij 1531.	Voller Namen und Wappen und der hl. Dominikus auf Nr. 284 der Accademia in Venedig,	
ser *Victor Donato* quondam ser Francisci.	7 Novembris 1531.	Voller Namen und Wappen und der hl. Viktor auf Nr. 284 der Accademia in Venedig,	
ser Petrus Boldu quondam ser Leonardi.	2 Octobris 1532.	Vermutlich Donatoren der Giustizia und Temperanza und der Prudenza und Fortezza in der Galleria Estense in Modena, welche keine Wappen tragen.	
ser Johanne de Priolis quondam ser Petri.	11 Octobris 1532.		
ser Pancratius Justinianus quondam ser Bernardi.	19 Februarii 1532.		
ser Andreas Donato quondam ser Antonij equitis.	2 Februarii 1533.		
ser Bertucius Civrano quondam ser Petri.	11 Februarii 1533.		

Hiermit ist die Dekoration einer Wand des ersten Zimmers vollendet.

	Complevit.	
ser *Ludovicus Barbadico* quondam ser Andree.	19 Junii 1534.	Initialen, Wappen und S. Alvise, Re di Francia, auf Nr. 288 (*b*) der Accademia in Venedig, früher in dem zweiten Zimmer des Magistrats. Auch spätere Barbadicos bringen auf diesem Bild ihr Wappen an, welches aber um 1539 zu datieren ist (s. unten).

Vom Jahre 1533 bis zum Jahre 1539 haben sich keine Anzeichen von Dekorationsarbeiten in diesem Magistrat erhalten, dann aber werden die Arbeiten im ersten Zimmer nicht weiter geführt, sondern es wird auf das zweite Zimmer übergegangen. Die Dekoration der Längswand mit der Adoration der Magier und die Schmalwand mit drei Nischen werden zu gleicher Zeit in Angriff genommen.

	Complevit.	
ser *Marcus Zantani* quondam ser Antonij refutavit die ultimo maij 1539.	5 Junii 1539.	Der hl. Markus, Wappen und Initialen waren einst (sind aber jetzt ausgelöscht) auf Nr. 277 (*b*) der Accademia in Venedig. War neben der Adoration der Magier.
ser *Matheus Barbadico* quondam ser Andree.	16 Octobris 1539.	Wappen, Initialen und der hl. Matthäus auf Nr. 288 (*a*) der Accademia in Venedig. War neben der Adoration der Magier. Auf diesem Bilde brachten spätere Barbadigos ihr Wappen an.
ser *Antonius Surianus* doctor et eques sapiens consilij.	13 Augusti 1540.	Der heilige Abt Antonius, Wappen und Initialen waren einst (sind aber jetzt ausgelöscht) auf Nr. 277 (*a*) der Accademia in Venedig. War neben der Adoration der Magier.
ser *Zacharias de Priolis* quondam ser Aloysij.	p.º Octobris 1540.	Wappen, Initialen und der hl. Zacharias auf Nr. 189 (*b*) des Hofmuseums in Wien, war auf der Schmalwand.
ser *Dominicus Gritti* quondam ser Francisci. obiit.	16 Februarii 1540.	Wappen, Initialen und der hl. Dominikus auf Nr. 189 (*a*) des Hofmuseums in Wien, Schmalwand.
ser *Laurentius Barbadico* quondam ser Laurentij.	20 Augusti 1541.	Wappen und Initialen auf Nr. 288 der Accademia in Venedig.
ser *Hieronimus Pisauro* quondam ser Nicolai.	4 Februarii 1541.	Wappen, Initialen und der hl. Hieronymus auf Nr. 192 des Hofmuseums in Wien, Schmalwand, als ursprünglicher Donator.
ser Thomas Donato quondam ser Nicolai. obiit.	—	
ser *Hieronimus* de *Priolis* quondam ser Aloysii.	14 Martii 1542.	Wappen und Initialen unter dem hl. Hieronymus auf Nr. 192 des Hofmuseums in Wien, als zweiter Donator.
ser *Hieronimus Geno* quondam ser Petri.	20 Xmbris 1542.	Wappen und Initialen unter dem hl. Hieronymus auf Nr. 192 des Hofmuseums in Wien, als dritter Donator, ebenso auf dem Doppelbild, die Adoration der Magier, Nr. 287 der Accademia in Venedig.
ser *Aloysius Contareno* quondam ser Galeatij, refutavit die 26 martij 1543.	2 Maij 1543.	Wappen und Initialen und der hl. Aloysius auf Nr. 192 des Hofmuseums in Wien als erster Donator.
		Wappen und Initialen auf der Adoration der Magier, Nr. 287 der Accademia in Venedig.

	Complevit.	
ser *Vincentius Gritti* quondam ser Petri.	14 Julij 1543.	Wappen, Initialen und der hl. Vincenzo Ferrer auf Nr. 279 (*a*) der Accademia in Venedig, ebenso Wappen und Initialen auf der Adoration der Magier, Nr. 287 derselben Galerie.
ser *Antonius Venerio* quondam ser Petri.,	21 Aprilis 1544.	Wappen und Initialen auf der Adoration der Magier, Nr. 287 der Accademia in Venedig.
ser Alexander Foscari quondam ser Urbani.	27 Julij 1544.	
ser *Jacobus Pisano* quondam ser Dominici equitis.	17 9mbris 1544.	Wappen, Initialen und der hl. Jakobus auf Nr. 279 (*b*) der Accademia in Venedig, Schmalwand.

Hiermit ist die Dekoration einer Längswand und der Schmalwand abgeschlossen und die noch fehlende Längswand wird *sofort* in Angriff genommen.

	Complevit.		
ser *Silvester Minio* quondam ser Andree.	21 Augusti 1545.	Wappen, Initialen und der heilige Papst Silvester auf Nr. 290 der Accademia in Venedig.	
ser *Philippus Donato* quondam ser Mathej.	27 9mbris 1545.	Wappen, Initialen und der hl. Philippus auf Nr. 290 der Accademia in Venedig.	
ser Salvator Michael, quondam ser Luce.	17 Martij 1546.	Diese Governatori müssen die Stifter der Transfiguration gewesen sein, denn sonst entstände nicht nur zwischen den zwei Flügelbildern, sondern in der ganz merkwürdig gleichmäfsig ununterbrochen fortlaufenden Serie eine unerklärliche Lücke. Das Bild — jetzt im Depot der Brera-Galerie — trägt aber Wappen, Inschrift und Datum, welche später aufgemalt wurden (s. weiter unten).	
ser Gabriel Venier quondam ser Dominici. obiit.	—		
ser Marcus Zantani quondam ser Antonij refutavit 29 Septembris.	21 Xmbris 1546.		
ser *Paulus Cornelio* quondam ser Marini.	27 Martij 1547.	Wappen, Initialen und der hl. Paulus (*b*),	auf dem Bild in der Kirche SS. Gio. e Paolo in Venedig.
ser *Jacobus Emilianus* quondam ser Pauli Antonii.	17 Julij 1547.	Wappen, Initialen und der hl. Jakobus (*c*),	
ser *Nicolaus De Ponte* D. ad. s. p.	— Februarii 1547.	Wappen, Initialen und der hl. Nikolaus (*a*),	

Hiermit ist die Dekoration der zweiten Längswand und somit die des ganzen zweiten Saales beendet.

Jetzt wird die Dekoration des ersten Saales weitergeführt und mit der Schmalwand begonnen.

	Complevit.		
ser *Johannes Lando* quondam serenissimi principis.	27 Julii 1548.	Wappen, Initialen und der heilige Evangelist Johannes,	auf dem Bild, welches sich jetzt in dem Saal der Häupter des Rats der Zehn im Dogenpalast befindet.
ser *Christophorus Mauroceno* quondam ser Nicolai.	8 Septem: 1548.	Wappen, Initialen und der hl. Christophorus,	
ser *Johannes Barbadico* quondam ser Andree refutavit die 29 Septembris 1548.	12 9mbris 1548.	Wappen, Initialen und der hl. Johannes Baptista	

	Complevit.	
ser *Aloysius Fuscareno* quondam ser Andree.	27 9mbris 1549.	Boschini erwähnt die Austreibung des Lucifer durch den Erzengel Michael und die Heiligen Johannes der Täufer und Alvise an dieser Stelle; nach Edwards war dieses Bild in den siebziger Jahren des XVIII. Jahrhunderts schon ganz zu Grunde gegangen.
ser Mapheus *Michael* quondam ser Nicolai doctoris et equitis.	19 Januarii 1549.	
ser *Johannes Aloysius Superantio* quondam ser Benedicti.	ult: Januarii 1549.	Setzt seine Wappen und Initialen nachträglich unter den hl. Aloysius auf dem Bilde Nr. 192 des Hofmuseums in Wien, welches im Jahr 1542 schon gemalt worden war.
ser *Marinus Contareno* quondam ser Bartholamej.	27 Martij 1551.	Boschini erwähnt hier S. Girolamo, Sta. Marina und S. Francesco; dieses Bild war ebenso wie das vorhergehende zu Grunde gegangen.
ser *Franciscus Fuscareno* quondam ser Nicolay.	19 Maij 1551.	
ser *Hieronimus De Lege* quondam ser Francisci.	ult:° Maij 1551.	

Hiermit war die Schmalwand vollendet. Die Dekoration der Längswand wird begonnen.

	Complevit.		
ser *Leonardus Justiniano* quondam ser Omphredi.	27 Julii 1552.	Wappen und Initialen,	und das Datum MDLII. Auf dem Bild »San Marco che unisce la Giustizia e la Pace«, welches sich jetzt bei Signor Vason in Venedig im Privatbesitz befindet. Nach Boschini in der letzten Nische der Längswand links vom Eingang.
ser *Andreas Barbadico* quondam ser Gregorij.	7 Augusti 1552.	Wappen und Initialen,	
ser *Aloysius Donato* quondam ser Mathei.	10 Septemb. 1552.	Wappen und Initialen	

Todesjahr des Bonifazio

	Complevit.		
ser *Johannes Bondimerio* quondam ser Marini.	27 9mbris 1553.	Wappen und Initialen,	Auf dem Bild die Vermählung Mariä in der Sekundär-Galerie des Hofmuseums in Wien. Dieses Bild ist aber nur eine im Jahre 1592 angefertigte Kopie nach dem verlorenen Original, welches nebenstehende Donatoren anfertigen liefsen. Das Original war vielleicht von den »heredes« abgeliefert worden.
ser *Petrus Franciscus Contareno* quondam ser Thadei.	7 Xmbris 1553.	Wappen und Initialen,	
ser *Hieronimus de Priolis* quondam ser Johannis.	X Januarii 1553.	Wappen und Initialen.	
ser *Aloysius Fuscareno* quondam ser Nicolai.	27 Martij 1555.	Wappen, Initialen und der hl. Aloysius,	auf dem Bild Nr. 9 der k. k. Akademie in Wien; von *Tintoretto* in Nachahmung des Stils des Bonifazio ausgeführt, der später

	Complevit.		
ser *Hieronimus Ciconia* quondam ser Francisci refutavit 10 Martij 1555.	8 Aprilis 1555.	Wappen, Initialen und der hl. Hieronymus,	auch die anderen Säle vollendete. Trägt noch folgende Inschriften: Andreas Renerius pater 1555, Jacobus filius 1585, Aloysius nepos 1625, Daniel pronepos1654.
ser *Andreas Rhenerio* quondam ser Jacobi.	p:º Maij 1555.	Wappen, Initialen und der hl. Andreas	

Ein Bild ist verloren: La Fede e la Carità; so wissen wir nicht, wer die Donatoren dieses Bildes waren, es befand sich in der ersten Nische. In der mittleren Nische dieser Wand befand sich nach P. Edwards' handschriftlichen Notizen ein »Capitello« mit der Madonna dei belli Occhi des Gio Bellini. Jetzt ist dieses Bild in der Chiesetta des Dogenpalastes, dürfte aber eher dem Lazzaro Bastiani zuzuschreiben sein.

Somit waren alle Nischen der zwei Säle mit Gemälden ausgefüllt, es folgen nun noch *Zusätze, die spätere Magistrate auf diesen Gemälden anbrachten,* eine Eigentümlichkeit, die wir in dieser Ausdehnung nur in diesem Magistratslokal, und zwar nur in dem zweiten Zimmer desselben, beobachten.

	Complevit.		
ser *Marco Grimani* quondam ser Nicolò.	28 Luio 1560.	Wappen und Initialen,	sind mit dem Datum MDLX *nachträglich* auf das im *Jahre 1539* gemalte Bild Nr. 189 des Hofmuseums in Wien *aufgesetzt*; so erklärt sich der *Irrtum* Moschinis und Morellis, die glaubten, dieses Bild wäre im Jahre 1560 gemalt.
ser *Marco Dolphin* quondam ser Piero.	p.º Settem: 1560.	Wappen und Initialen,	
ser *Hieronimo Morexini* quondam ser Vettor.	6 Ottobre 1560.	Wappen und Initialen	
ser *Bernardo Venier* fo de ser Lunardo. Refutavit.	28 9mbrio 1561.	Wappen und Initialen,	sind mit dem Datum MDLXI *nachträglich* auf das Bild Nr. 279 der Accademia in Venedig *aufgesetzt*, welches im Jahre 1544 gemalt wurde.
ser *Zuan Memo* fo de ser Tribunt.	18 Xmbrio 1561.	Wappen und Initialen,	
ser Antonio Barbarigo quondam ser Gabriel obiit.	6 Fevrer 1561.		
ser *Vincentio di Priuli* quondam ser Francisco.	13 Marzo 1562.	Wappen und Initialen	
ser *Marchio Nadal* quondam ser Nadal.	p.º Xmbrio 1562.	Wappen und Initialen,	sind mit dem Datum MDLXII *nachträglich* auf das Bild Nr. 290 der Accademia in Venedig *aufgesetzt*, welches im Jahre 1545 gemalt wurde.
ser *Marin Donato* quondam ser Vettor.	19 April 1563.	Wappen und Initialen,	
ser *Alexandro Contarini* quondam ser Imperial.	13 Julij 1563.	Wappen und Initialen	
ser Piero Loredan quondam ser Lorenzo.	p.º April 1564.	Setzen blofs das Datum MDLXIII auf das Bild in der Kirche SS. Gio. e Paolo, welches im Jahre 1548 gemalt wurde.	
ser Vallerio da Mosto quondam ser Piero.			
Marcantonio Contarini	—	Wappen und voller Namen,	und die Inschrift »Justitiae Amatoris« sind, wie das Datum 1587, nachträglich auf das Bild, die Transfiguration, Depot der Brera-Galerie in Mailand, aufgesetzt, welches schon im Jahr 1546 gemalt worden war. Der VI. Band des *Segretario alle Voci* ist verloren, der VII. Band be-
Zuan Antonio Pisani	—	Wappen und voller Namen,	

	Complevit.		
ser Zuane Donado fo de ser Bernardo.	13 Zugno 1588.	Wappen und voller Namen	ginnt gerade mit Zuane Donado, daher lassen sich die beiden anderen Namen nicht kontrollieren.

Das Bild der Vermählung Mariä in der Sekundär-Galerie in Wien wurde schon von Pietro Edwards im XVIII. Jahrhundert als Kopie angesehen. Die ursprüngliche Komposition kann wohl von Bonifazio herrühren, die Ausführung des Originals dürfte wohl von den »heredes« gestammt haben. In ihrem gegenwärtigen Zustand mufs die Vermählung eine Kopie sein, die von einem Schüler Tintorettos angefertigt wurde; er hat die Brustbilder zweier Donatoren in antikem Kostüm am Sockel angebracht. Die Donatoren der Kopie waren:

	Complevit.		
ser *Zorzi Pisani* fo de ser Vettor.	19 Xmbre 1591.	Wappen und Initialen	und das Datum 1592. Auf der Vermählung Mariä in der Sekundär-Galerie des Hofmuseums in Wien.
ser *Marco Antonio Miani* quondam ser Agustin.	p.º Marzo 1592.	Wappen und Initialen	
ser *Nadal Donado fo de* ser filippo †.	13 Zugno 1592.	Wappen und Initialen	

Die späteren Magistratsherren haben dann keine weitere Zuthaten oder Veränderungen an den Bildern vorgenommen, nur ein Hieronymus Loredan hat in ganz später Zeit noch sein Wappen unter den Heiligen auf 192 des Hofmuseums in Wien aufgesetzt.

Die Dekoration der Säle des Magistrato del Sale

Die Listen sind ebenfalls unter Hinweglassung der Rubriken »Remansit, Intravit und Tempus Electionis« den Büchern des Segretario alle voci entnommen. Der Magistrato del Sale befand sich auf demselben Flur wie der vorhergehende Magistrat und war diesem symmetrisch gegenüber angeordnet. Es funktionierten immer vier Provisoren, die sich jährlich durch Nachwahlen ergänzten.

Die Dekorationsarbeiten beginnen mit der Längswand des ersten Saales.

Segretario alle voci
Per menses XVI
Per quatuor manus electionum
IIII Provisores Salis

	Complevit.		
ser *Marcus Zantano* quondam ser Antonij.	2 Augusti 1530.	Wappen und Initialen	auf dem Bild des hl. Markus, Nr. 318 der Accademia in Venedig. Dieses Bild befand sich in der ersten Nische der Längswand des ersten Saales.
ser Nicolaus Salamono quondam ser Thome.	ult. Martij 1531.		
ser *Franciscus De Lege* quondam ser Antonij.	23 Maij 1531.	Wappen und Initialen	

Hiermit wird die Dekoration des ersten Saales schon unterbrochen und der zweite Saal in Angriff genommen.

Die Dekoration einer Längswand des zweiten Saales wird ohne Unterbrechung durchgeführt.

	Complevit.	
ser *Aloysius Maripetro* quondam ser Stephani procuratoris.	25 Augusti 1532.	Wappen, Initialen und der hl. Aloysius von Toulouse auf dem Bilde Nr. 172 des Hofmuseums in Wien.
ser *Jacobus Mauro* quondam ser Antonij.	23 Septem. 1532.	Wappen, Initialen und der hl. Jakobus auf dem Bilde Nr. 289 der Accademia in Venedig.
ser *Vincentius de Priolis* quondam ser Laurentii.	ult.º Octobris 1532.	Wappen, Initialen und der hl. Vincentius Ferrer auf demselben Bilde Nr. 289.

	Complevit.	
ser *Laurentius Faletro* quondam ser Thome refutavit.	23 Januar. 1532.	Wappen, Initialen und der hl. Laurentius auf dem Bilde Nr. 172 des Hofmuseums in Wien.
ser Andreas Marcello quondam ser Jacobi.	25 Xmb. 1533.	Donatoren des Bildes »Das Urteil Salomonis« (zwei Arkaden), Nr. 295 der Accademia in Venedig, welches das Datum MDXXXIII trägt. Sämtliche drei Bilder dieser Wand sind von vorzüglicher Qualität.
ser Paulus Vafaresso quondam ser Gabrielis.	23 Januar. 1533.	

Von dem Jahre 1534 bis zum Jahre 1541 haben sich gar keine Wappen erhalten; es ist aber mit Sicherheit anzunehmen, dafs in dieser Periode wenigstens die Dekoration der ersten Längswand im ersten Saale wieder aufgenommen wurde. Wegen der sehr guten Qualität ist es wahrscheinlich, wegen Abwesenheit von Wappen und Inschriften aber nicht zu beweisen, dafs das hierher gehörige Gastmahl zu Emmaus (ein viereckiges Breitbild, jetzt in der Brera-Galerie) und die darüber befindlichen Lünetten: La Fede e La Speranza (Chiesetta des Dogenpalastes) und La Carità (nach Mailand geschickt und dort verschollen) aus der früheren Periode, kurz nach 1534, stammen, da wir finden, dafs im allgemeinen die Qualität der Bilder eine um so bessere ist, je früher sie angefertigt wurden.

Die Dekoration der zweiten Längswand des zweiten Saales wird begonnen:

	Complevit.	
ser *Paulus Cornelio* quondam ser Marini.	25 Xmbris 1542.	Wappen, Initialen und der hl. Paulus auf Nr. 276 (*b*) der Accademia in Venedig.
ser *Marcus* de cha da Pesaro quondam ser Carosi. Obiit.	22 Martij 1543.	Wappen, Initialen und der hl. Markus auf Nr. 10 der k. u. k. Akademie in Wien.
ser *Jacobus Bragadeno* quondam ser Danielis.	4 Maij 1543.	Wappen, Initialen und der hl. Jakobus auf demselben Bilde Nr. 10.
ser *Franciscus Barbaro* quondam ser Danielis.	5 Julii 1543.	Wappen, Initialen und der hl. Franziskus auf Nr. 276 (*a*) der Accademia in Venedig.
ser Georgius Bembo quondam ser Pauli.	7 Martij 1544.	Diese vier Provisoren müssen die Donatoren des Bildes Nr. 278 der Accademia in Venedig, der Adultera, sein; das Bild trägt keine Wappen, ist auch nicht mit Zahlen datiert, es zeigt aber im Hintergrund eine Ansicht des Campanile di S. Marco mit der Loggietta und einem Stück der Libreria des Sansovino, welches gerade im Jahre 1544 vollendet worden war.
ser Donatus Honorato quondam ser Francisci.	28 Aprilis 1544.	
ser Leonardus Justinianus quondam ser Omphredi.	4 Septem. 1544.	
ser Benedictus de Priolis quondam ser Francisci refutavit die 27 Septembris 1544.	8 9mbris 1544.	

Vom Jahre 1545 bis zum Jahre 1548 tritt eine Unterbrechung der Dekorationsarbeiten ein; jetzt beginnt die Dekoration der noch übrigen Schmalwand des zweiten Saales.

	Complevit.	
ser *Antonius Venerio* quondam ser Petri.	30 Aprilis 1548.	Wappen, Initialen und der heilige Abt Antonius auf dem Bild in der Kirche SS. Gio. e Paolo in Venedig.
ser *Hieronimus de Lege* quondam ser Francisci.	4 Septem. 1548.	Wappen, Initialen und der hl. Hieronymus — auf Nr. 188 des Hofmuseums in Wien.
ser *Jacobus Antonius Aurio* quondam ser Johannis.	X Octobris 1548.	Wappen, Initialen und der hl. Jakobus der Ältere — auf Nr. 188 des Hofmuseums in Wien.
ser *Johannes Memo* quondam ser Tribuni.	12 Januar. 1548.	Wappen, Initialien und der hl. Johannes der Täufer auf dem Bild in der Kirche SS. Gio. e Paolo.

	Complevit.	
ser Silvester Minio quondam ser Andree.	p.° Septem. 1549.	Vermutlich Donatoren des jetzt verlorenen Bildes der Auferstehung Christi, Mittelbild (eine Arkade) der Schmalwand.
ser Franciscus Coppo quondam ser Marci.	4 Januar. 1549.	

Hiermit sind die Arbeiten Bonifazios im Magistrato del Sale abgeschlossen.

Es waren aber in dem ersten Saal noch neun Nischen ohne Gemälde; zwei Nischen der Schmalwand wurden nun von *Tintoretto* mit prächtigen Gemälden von Schutzpatronen der Magistratsherren versehen, dieselben waren, obwohl freier in der Komposition, doch noch im Stil Bonifazios ausgeführt. Ihre Wappen wurden entfernt, sie wurden durch Anstücken vergröfsert und um das Jahr 1777 in die Antichiesetta des Dogenpalastes in zwei Füllungen der Wand befestigt. Verfolgen wir nun, genau so, wie wir es bei den Bildern des Bonifazio gethan haben, die Liste des Segretario alle voci weiter, so gelangen wir bald auf folgende Namen:

	Complevit.		
ser *Georgius Venerio* quondam ser Francisci.	13 Septem. 1551.	Der hl. Georg und die befreite Prinzessin	zusammen auf dem Gemälde des Tintoretto in der Antichiesetta des Dogenpalastes.
ser *Aloysius Fuscareno* quondam ser Nicolai.	p.° Maij 1552.	Der hl. Aloysius von Toulouse	
ser *Andreas Dandulo* quondam ser Aloysij.	6 Septem. 1552.	Der hl. Andreas	zusammen auf dem Gemälde des Tintoretto in der Antichiesetta des Dogenpalastes.
ser *Hieronimus Bernardo* quondam ser Nicolai procuratoris.	9 Octobris 1552.	Der hl. Hieronymus	

Wir können somit mit Sicherheit diese beiden Bilder des Tintoretto mit dem Datum 1552 belegen. Dies würden somit die ersten Bilder sein, welche Tintoretto für den Palazzo Camerlenghi ausführte.

	Complevit.	
ser Johannes Aloysius Grimano quondam ser Zacharie.	15 Januar. 1552.	Mit dem Austritt dieser hier folgenden vier Provisoren, vielleicht auch da Bonifazio nun gestorben war, ändert aber nun Tintoretto vollständig seine Kompositionsweise; er ahmt nicht mehr den Stil Bonifazios nach, stellt auch nicht mehr, wie schon seit 100 Jahren üblich war, nur den Schutzpatron des Magistratsherrn dar, sondern direkt ihn selbst, sein *Portrait* in Amtstracht. Wir haben also das Bild der noch übrig bleibenden dritten Nische der Schmalwand, die Madonna, welche von vier Provisoren des Magistrato al Sal angebetet wird und welches sich jetzt als Nr. 243 in der Accademia in Venedig befindet, als das *erste Magistratsbild* mit *Portraitdarstellungen* anzusprechen.
ser Johannes Baptista Donato quondam ser Andree.	3 Septem. 1553.	
ser Nicolaus Gritti quondam ser Hominisboni.	6 Januar. 1553.	
ser Jacobus Pisano quondam ser Dominici equitis.	27 Januar. 1553.	

Tintoretto hat auch, wie wir später sehen werden, im Jahr 1556 einen Übergang zu dieser neuen Darstellungsweise in der Art gemacht, dafs er die Wappen zweier von Parrhasio Michiele gemalten Schutzpatrone mit anderen übermalte und dem jugendlichen bartlosen Diakon S. Lorenzo das Portrait eines alten vollbärtigen Magistratsherrn aufmalte. Boschini erwähnt diesen Streich, und es hat sich das Bild auch als Nr. 283 in der Accademia in Venedig erhalten (s. weiter unten).

Es war nun noch eine Längswand des ersten Saales mit fünf Nischen rückständig. Die mittlere Nische trug ein Breitbild des Benedetto Diana, von den Alten dem Catena zugeschrieben, die Madonna mit dem hl. Franziskus und hl. Hieronymus, jetzt Nr. 83 der Accademia in Venedig, als »Capitello« oder Devotionsbild. Tintoretto malte in den darüber frei bleibenden Raum den heiligen Geist als Taube, der von vier Provisoren angebetet wird, und dann rechts und links in die vier noch übrigen Nischen, je zu zweien oder auch einzeln, die Portraits, der nun folgenden Provisoren. Das Bild des heiligen Geistes befindet sich jetzt in einem Korridor des Dogenpalastes, drei Nischen mit Portraits als Nr. 240, 241, 244 in der Accademia in Venedig.

Die noch übrige Nische der gegenüberliegenden Längswand wurde erst von Palma giovine mit der Darstellung eines hl. Jakobus versehen; das Bild wurde 1810 nach Mailand an die Brera geschickt, ist aber später verschollen.

Somit wären die Dekorationsarbeiten des Magistrato del Sale abgeschlossen.

Die Dekorationsarbeiten im obersten Stockwerk des Palazzo Camerlenghi

Die Säle des obersten Stockwerks sind genau so disponiert wie die des mittleren; dieselben haben teils fünf, teils vier Nischen an der Längswand, die Schmalwand besteht immer aus drei Nischen. Zur Zeit Boschinis befanden sich auf diesem Flur folgende Magistrate: die Camera degli imprestidi, der Monte nuovissimo und der Monte di sussidio. Das Studium der Wappen, welche die in diesen Sälen befindlichen Bilder trugen, ergiebt sehr bald, dafs nicht die Provveditores sopra i Monti diese Bilder malen liefsen, sondern dafs sämtliche Gemälde des oberen Stockwerkes von den Officiales della Camera degli Imprestidi gestiftet wurden. Dieses vereinfacht unseren Überblick sehr. Wir finden, dafs die Dekorationsarbeiten von einem Saal auf den anderen überspringen, aber ganz analog, wie in den anderen Magistraten, in der Regel immer eine Wand zur Zeit ausgeführt würde.

Die Arbeiten beginnen mit der Dekoration einer Längswand des Magistrato del Monte di Sussidio:

Segretario alle voci
Per menses XVI
IIIII Officiales Camerae Imprestitorum
Per quatuor manus electionum

	Complevit.	
ser *Hieronymus Mauro* quondam ser Leonardi.	28 Aprilis 1531.	Der hl. Hieronymus als Büfser auf dem Bild im Palazzo reale in Venedig.
ser *Sebastianus Capello* quondam ser Aloysii.	9 Junii 1531.	Wappen, Initialen und der hl. Sebastian auf Nr. 280 der Accademia in Venedig.
ser *Joannes Theupulo* quondam ser Hieronimi.	16 Julii 1531.	Wappen, Initialen und der hl. Johannes der Täufer auf Nr. 155 des Hofmuseums in Wien.
ser *Victor Pisano* quondam ser Georgij.	9 Januarii 1531.	Der hl. Viktor auf dem Bild im Palazzo reale in Venedig.
ser *Bernardus Contareno* quondam ser Theodosij.	14 Julii 1532.	Wappen, Initialen und der heilige Abt Bernhard auf Nr. 280 der Accademia in Venedig.
ser *Hieronimus Fuscareno* ser Andree.	15 Septembris 1532.	Wappen, Initialen und der hl. Hieronymus als Kardinal auf Nr. 155 des Hofmuseums in Wien.
ser Arseni Memo quondam ser Georgii refutavit 18. Junij.	9 octobris 1532.	
ser *Marcus Geno* quondam ser Petri.	25 octobris 1532.	Der hl. Markus reicht der Venezia die Fahne auf dem Bild des Palazzo reale in Venedig. Dieses Bild trug einst die später aufgesetzte Bemerkung: Jons Gritti 1579.

	Complevit.	
ser *Paulus Cornelio* ser Marini.	19 9mbris 1532.	Der hl. Paulus auf dem Bild des *Cernotto* im zweiten Saal des Monte nuovissimo, jetzt in der k. u. k. Akademie in Wien.
ser *Franciscus Quirini* quondam ser Joanis.	9 maij 1533.	Der hl. Franziskus auf Nr. 200 des Hofmuseums in Wien. Im Jahre 1598 setzt Francesco di Priuli fu de ser Hieronymo, complevit 9 xbris 1598, sein Wappen auf.
ser Johannes Erizo quondam ser Benedicti.	14 9mbris 1533.	
ser *Andreas Contareno* quondam ser Teodosij supracomitis.	17 Januarii 1533.	Der hl. Andreas auf Nr. 200 des Hofmuseums in Wien. Später setzt Andreas Trevisan sein Wappen auf; wann er funktionierte, ist wegen einer Lücke in den Akten des Segretario alle voci nicht festzustellen; auch die Inschrift Jons. Gritti, die auf dem Mittelbilde war, ist aus demselben Grunde nicht zu kontrollieren.

Die drei Mittelbilder sind immer ursprünglich ohne Wappen gewesen, daher müssen die beiden hier vorkommenden spätere Zusätze sein. Hiermit ist die erste Wand vollendet, und der zweite Saal des Monte nuovissimo wird begonnen mit dem S. Paolo des Cernotto. Um die Zeit von 1533 bis 1534 müssen wir die Austreibung der Händler des Bonifazio ansetzen. Dieses vorzügliche aus zwei Arkaden bestehende Bild wurde im Jahre 1777 aus dem Magistrat entfernt, zu einem rechteckigen Bild formatisirt und in der Antichiesetta des Dogenpalastes zwischen den obenerwähnten zwei Bildern des Tintoretto angebracht. Als nächste im Jahre 1535 ausgeführte Arbeit müssen wir nun das aus drei Arkaden bestehende Bild, den Mannaregen, ansehen, das früher im ersten Saal des Monte nuovissimo war und sich jetzt im Palazzo reale in Venedig befindet.

Hierauf wird zunächst die Längswand des zweiten Saales des Monte nuovissimo vollendet.

	Complevit.	
ser *Petrus Maria Michael* quondam ser Petri.	11 novembris 1536.	Der hl. Petrus des *Cernotto*, datiert 1536 und signiert, jetzt in der Kirche SS. Gio. e Paolo in Venedig.

Nachdem nun die erste Längswand des zweiten Saales des Monte nuovissimo vollendet war, folgt die Dekoration der ersten Längswand der Camera degli Imprestidi; um das Jahr 1537 bis 1538 ist die Anfertigung des grofsen aus drei Arkaden bestehenden Mittelbildes, die Vervielfältigung des Brotes und der Fische (jetzt im Palazzo reale in Venedig), anzusetzen, es wird dann sofort zur Vollendung der noch übrigen zwei Seitennischen übergegangen.

Von hier an verläuft die Donatoren-Serie des Segretario alle voci *ohne jegliche Unterbrechung* bis zum Jahre 1560.

	Complevit.	
ser *Vitus Memo* quondam ser Tribuni.	17 Julii 1539.	Wappen, Initialen und der hl. Vitus (*a*) auf dem Bild in der Kirche SS. Gio. e Paolo in Venedig.
ser *Aloysius de Mula* ser *Andree.*	28 Julii 1539.	Der hl. Aloysius, König von Frankreich, und der hl. Andreas von Boschini hier erwähnt — verloren.
ser *Vincentius Boleani* quondam ser Dominici, refutavit die ultimo augusti 1538.	18 Xmbris 1539.	
ser *Antonius Erizo* quondam ser Sebastiani.	11 Januar. 1539.	Wappen, Initialen und der hl. Antonius von Padua (*b*) auf dem Bild in SS. Gio. e Paolo.

	Complevit.	
ser *Antonius Longo* ser Francisci.	25 Januar. 1539.	Der heilige Abt Antonius, hier von Boschini erwähnt — verloren.
ser *Augustinus Quirino* quondam ser Angeli.	17 Julii 1540.	Wappen, Initialen und der hl. Augustinus (*c*) auf dem Bild in SS. Gio. e Paolo.

Hiermit wäre eine Längswand der Camera degli Imprestidi vollendet. Es wird jetzt auch die Längswand des ersten Saales des Monte nuovissimo, auf der sich schon der Mannaregen befand, fertiggestellt.

	Complevit.		
ser *Marcus Antonius Pisano* quondam ser Laurentij.	16 Octobris 1540.	Der hl. Markus (*a*) und der heilige Abt Antonius (*b*)	auf dem Bild in SS. Gio. e Paolo. Im XVIII. Jahrhundert wurden andere Wappen und Initialen, die auf die Heiligen keinen Bezug haben, aufgesetzt.
ser *Thomasius Marcello* quondam ser Donati.	30 9mbris 1540.	Der hl. Thomas (*c*)	
ser *Jacobus Gussoni* quondam ser Vincentii.	11 Maij 1541.	Wappen, Initialen und der hl. Jakobus (*c*)	auf dem Bild in SS. Gio. e Paolo.
ser *Sebastianus Venerio* quondam ser Jacobi.	p.º Septem. 1542.	Wappen, Initialen und der hl. Sebastian (*a*)	
ser *Leonardus Pisauro* quondam ser Antonij.	24 Septem. 1542.	Wappen, Initialen und der hl. Leonhard (*b*)	

Hiermit wäre die Längswand des ersten Saales des Monte nuovissimo vollendet. Jetzt beginnen die Arbeiten an der zweiten Längswand der Camera degli Imprestidi.

	Complevit.		
ser *Alexander Barbo* quondam ser *Faustini.*	13 Februar. 1542.	Der hl. Alessandro der hl. Lorenzo statt Faustino	werden hier von Boschini erwähnt — Bild verloren.
ser *Dominicus Mauroceno* quondam ser Barboni.	11 Aprilis 1543.	Der hl. Domenico	
ser *Petrus Antonius Barbadico* ser Ludovici.	11 Augusti 1543.	Der hl. Petrus und der hl. Antonius von Padua	werden hier von Boschini erwähnt — Bild verloren.
ser Johannes Franciscus Donato quondam ser Hieronimi doctoris.	p.º Januar. 1543.	Diese fünf Officiales müssen die Stifter des Mittelbildes, der Annunziata, sein. Dieses Bild bestand aus drei Arkaden; dieselben sind jetzt zerschnitten, der Erzengel Gabriel befindet sich als Nr. 170, die Madonna als Nr. 171 im Hofmuseum in Wien. Das Mittelstück, welches den Gottvater und die Taube darstellte, ist aber der Sekundär-Galerie zugewiesen worden.	
ser Paulus Quirino quondam ser Johannis.	24 Januar. 1543.		
ser Franciscus Pisani quondam ser Silvestri refutavit die 13 Xmbris 1543.	15 Februar. 1543.		
ser Petrus Capello quondam ser Philippi.	25 Junii 1544.		
ser Antonius Manulesso quondam ser Andree.	17 Xmbris 1544.		

Wir sahen oben bei der Adultera im Magistrato del Sale, die um das Jahr 1544 datiert werden mufste, dafs Bonifazio auf dem Hintergrunde derselben die Libreria des Sansovino anbrachte. So sehen wir auch auf diesem, 1544 zu datierenden Mittelstück eine Ansicht der Piazzetta in ihrem neuen Schmuck. Es ist erfreulich, zu beobachten, wie Bonifazio im Jahre 1544 zweimal die gerade im Bau begriffene Libreria zur Darstellung brachte und so der Aktualität Rechnung trug.

Jetzt wird die zweite Längswand des ersten Saales des Monte nuovissimo in Angriff genommen; diese trug in der dritten oder mittleren Nische ein altes Bild des Bartolomeo Vivarini, eine Giustizia.

	Complevit.	
ser *Franciscus Mocenico* quondam ser Lazari.	p.° Maii 1545.	Wappen, Initialen und der hl. Franz auf Nr. 11 der k. u. k. Akademie in Wien (fünfte Nische).
ser *Alexander Molino* quondam ser Johannis.	18 Aprilis 1545.	Wappen, Initialen und der hl. Alexander auf dem Bild in SS. Gio. e Paolo (erste Nische).
ser Nicolaus Mauro quondam ser Antonij refutavit.	24 Maij 1545.	
ser *Vitus Civrano* quondam ser Francisci.	20 Junij 1545.	Wappen, Initialen und der hl. Vitus auf dem Bild in SS. Gio. e Paolo (erste Nische).
ser *Melchior Trivisano* quondam ser Vincentij.	20 Octob. 1545.	Wappen, Initialen und der hl. Melchior auf Nr. 11 der k. u. k. Akademie in Wien (fünfte Nische).
ser *Constantinus de Priolis* quondam ser Michaelis.	17 Aprilis 1546.	Wappen, Initialen und der hl. Konstantin auf dem Bild in SS. Gio. e Paolo (fünfte Nische).
ser *Rhenerius Baduario* quondam ser Johannis doctoris equitis refutavit die 26 augusti 1546.	17 Augusti 1546.	Wappen, Initialen und der hl. Reniero auf dem Bild Nr. 11 der k. u. k. Akademie in Wien (erste Nische).
ser *Petrus Minoto* quondam ser Francisci refutavit die 10 Augusti.	p.° Septem. 1546.	Wappen, Initialen und der hl. Petrus auf Nr. 285 der Accademia in Venedig (vierte Nische).
ser *Johannes Philippus Barbadico* quondam ser Francisci.	21 Octobr. 1546.	Wappen, Initialen und der hl. Johannes der Täufer und der hl. Philippus auf demselben Bild Nr. 285 der Accademia in Venedig (vierte Nische).
ser *Andreas Vendramino* quondam ser Luce.	20 Februar. 1546.	Wappen, Initialen und der hl. Andreas auf Nr. 286 der Accademia in Venedig (zweite Nische).
ser *Andreas Gradonico* quondam ser Aloysij.	18 Augusti 1547.	Setzt auch seine Initialen und Wappen auf dieses Bild und auf das der Gradenico (s. weiter unten).
ser *Antonius* Bernardo quondam ser Francisci.	p.° Xmbris 1547.	Wappen, Initialen und der heilige Abt Antonius auf Nr. 286 der Accademia in Venedig (zweite Nische).
ser *Johannes Cornelio* quondam ser Fantinj.	10 Xmbris 1547.	Wappen, Initialen und der hl. Johannes der Evangelist auf Nr. 286 der Accademia (zweite Nische).

Hiermit sind die noch übrigen vier Nischen fertiggestellt.

Dekoration der zweiten Längswand des zweiten Saales des Monte nuovissimo (vier Arkaden).

	Complevit.	
ser Hieronimus Navagerio quondam ser Aloysij.	21 Februar. 1547.	
ser Benedictus Justiniano quondam ser Laurentij refutavit die 21 octobris.	3 Junij 1548.	Die fünf aktiv gebliebenen Officiales müssen den Zinsgroschen gestiftet haben. Leider ist dieses aus zwei Arkaden bestehende Bild
ser Aloysius Maripetro quondam ser Fantini.	18 Xmbris 1548.	

	Complevit.	
ser Fantinus Mauroceno quondam ser Petri.	4 Martij 1549.	verloren gegangen; es befand sich der Austreibung der Händler gegenüber. Die zwei Seitennischen rechts und links davon wurden ebenso, wie es bei der Austreibung geschehen war, von Schülerhand ausgefüllt.
ser Johannes Vendramino quondam ser Luce.	p.° Aprilis 1549.	
ser Benedictus Pesauro ser Hieronĩmi.	10 Aprilis 1549.	
ser Marcus Antonius Cornelio ser Johannis refutavit 25 Aprilis 1549.	10 Maij 1549.	

Jetzt wird noch die übrig gebliebene Schmalwand der Camera degli Imprestidi fertiggestellt, und sind damit nun auch alle Nischen dieses Saales mit Gemälden ausgefüllt.

	Complevit.	
ser *Nicolaus Foscari* quondam ser Federici.	17 Aprilis 1550.	Wappen, Initialen und der hl. Nikolaus auf Nr. 282 (*b*) der Accademia in Venedig.
ser *Antonius Valerio* quondam ser Petri refutavit.	3 Julii 1550.	Wappen, Initialen und der hl. Antonius von Padua auf Nr. 282 (*a*) der Accademia in Venedig.
ser *Andreas Basadona* quondam ser Johannis doctoris et equitis.	p.° Augusti 1550.	Der hl. Andreas werden hier von Boschini erwähnt, das Bild ist aber verloren gegangen.
ser Lucas Suriano quondam ser Andree refutavit.	9 Augusti 1550.	
ser *Aloysius Minoto* quondam ser Johannis Francisci.	25 Augusti 1550.	Der hl. Aloysius werden hier von Boschini erwähnt, das Bild ist aber verloren gegangen.
ser Marcus Cornelio quondam ser Donati refutavit.	13 Octobr. 1550.	
ser *Gabriel Gradonico* quondam ser Jacobi.	28 Xmbr. 1550.	Wappen, seine Initialen und die seines Vaters auf dem Mittelbild, welches Zacharias und den Engel Gabriel vorstellt und unter Nr. 226 sich im Hofmuseum in Wien befindet. Familienbild des Gradenicos trägt im ganzen drei Wappen und die Initialen Andrea q. Alvise und Bartolomeo q. Francisci.
ser *Paulus Corrario* quondam ser Johannis Francisci.	27 Julii 1551.	Wappen, Initialen und der hl. Paulus auf Nr. 282 (*c*) der Accademia in Venedig.

Hiermit sind die Arbeiten Bonifazios beendet.

Jetzt werden die Seitennischen der Längswand des zweiten Saales des Monte nuovissimo vollendet und die Schmalwand des ersten Saales dieses Magistrates begonnen.

	Complevit.	
ser *Franciscus Superantio* ser Joannis Aloysij refutavit.	20 Julij 1551.	Der hl. Franziskus, von Boschini hier erwähnt. Das Bild gelangte in die Kirche SS. Gio. e Paolo, wurde dort von F. Zanotto gesehen und irrtümlicherweise als Werk des Beccaruzzi veröffentlicht. Jetzt verschollen.
ser *Laurentius Laurcdano* quondam ser Marci.	p.° Xmbris 1551.	Der hl. Laurentius, von Boschini hier erwähnt, befindet sich jetzt als Nr. 5 in der k. u. k. Akademie in Wien.

Nach Boschini waren beide Bilder von einem *unbckannten Meister.* Der hl. Lorenz, ein vorzügliches Bild, ging lange als Paolo Veronese, der wirkliche Autor desselben ist jedoch immer noch unbestimmt.

Ser Lorenzo Loredan war auch der Stifter des hl. Lorenz, der von *Parrhasio Michiele* gemalt worden war (s. unten).

	Complevit.	
ser *Victor Maripetro* quondam ser Mathei.	20 Xmbris 1551.	Wappen und Initialen auf der Krönung der Tugend des *Vitrulio* im Palazzo reale in Venedig (Schmalwand des ersten Saales des Magistrats).
ser *Marcus Antonius Mocenico* quondam ser Petri equitis.	28 Aprilis 1552.	Der hl. Markus auf dem Bild des *Parrhasio Michiele* (s. unten).

Die Schmalwand des zweiten Saales des Monte nuovissimo wird jetzt in Angriff genommen.

	Complevit.	
ser *Johannes Cornelio* ser Pauli.	20 Julij 1552.	Wappen, seine und seines Vaters Initialen und der hl. Johannes der Täufer auf dem Bild in der Sekundär-Galerie in Wien (Schmalwand des zweiten Saales). Von Boschini für eine *Kopie* erklärt.
ser *Andreas Michael* quondam ser Leonardi refutavit die 28 aprilis 1552.	29 9mbris 1552.	Wappen und Initialen auf der Geburt der Maria Nr. 292 der Accademia in Venedig (Schmalwand des zweiten Saales). Von Boschini für eine *Kopie* erklärt.

Todesjahr des Bonifazio

Noch rückständige Arbeiten werden von den »heredes«, Schülern und anderen ausgeführt; es fehlen noch neun Bilder.

	Complevit.	
ser *Bernardus de Priolis* quondam ser Francisci.	22 Martij 1553.	Der hl. Benedetto, von Boschini regelmäfsig mit Bernardo verwechselt, wird von diesem auf einem Nischenbilde der Längswand des Monte di Sussidio erwähnt — verloren.
ser Paulus Theupulo ser Stephani.	3 Septemb. 1553.	
ser *Bartholomeus Gradonico* quondam ser Francisci.	8 Septemb. 1553.	Wappen, seine und seines Vaters Initialen und der hl. Bartholomäus auf dem Bild in der Sekundär-Galerie in Wien (Schmalwand, zweiter Saal des Monte nuovissimo s. oben). Von Boschini für eine *Kopie* erklärt.
ser Marcus Donato quondam ser Hieronimi doctoris refutavit die 26 9mbris 1552.	12 Octobris 1553.	
ser *Johannes Bragadeno* quondam ser Nicolaj refutavit die 12 septembris 1553.	ult. Martij 1554.	S. Giovanni Evangelista, auf einer Nische des Monte di Sussidio von Boschini erwähnt — verloren.
ser Johannes *Victor Contareno* quondam ser Petri Marie refutavit.	22 Julij 1554.	Der hl. Ferdinand (Verwechselung mit dem heiligen Ritter Victor), von Boschini auf einer Nische des Monte die Sussidio erwähnt — verloren.
ser Sebastianus Pisano quondam ser Antonii.	8 Octobris 1554.	

	Complevit.	
ser *Antonius Victurio* quondam ser Benedicti.	3 Januar. 1554.	Der heilige Abt Antonius, auf einer Nische des Monte di Sussidio von Boschini erwähnt — verloren.
ser *Nicolaus de Priolis* quondam ser Zacharie.	8 Januar. 1554.	Wappen und Initialen auf der Königin von Saba Nr. 210 des Hofmuseums in Wien.
ser *Donatus Cornelio* quondam ser Aloysij.	2 Februar. 1554.	Der heilige Bischof Donato (Verwechselung mit S. Alvise), von Boschini auf einer Nische des Monte di Sussidio erwähnt. War mit Victor und Bernardus zusammen auf einem Bild dargestellt — verloren.
ser *Marcus Antonius Quirino* quondam ser Francisci.	refutavit die 13 Januar. 1553.	Der hl. Markus, auf einer Nische des Monte di Sussidio von Boschini erwähnt. War mit S. Giovanni Evangelista und Antonio Abbate auf einem Bild zusammen dargestellt — verloren.
ser *Paulus Mauroceno* quondam ser Victoris refutavit primo aprilis 1555.	21 Maij 1555.	Christus in der Höhe mit den Heiligen Petrus und Paulus befand sich auf einem Bild der Schmalwand des Monte di Sussidio von der Hand des *Parrhasio Michiele.* Jetzt verloren.
ser *Petrus Faletro* quondam ser Marcj refutavit 19 septembris 1555.	27 Octobris 1555.	
ser Gasparus Quirino quondam ser Philippi.	4 Maij 1556.	
ser *Vincentius Capello* quondam ser Dominici.	8 Maij 1556.	Sein Wappen, Initialen und Portrait auf einen hl. Lorenz des *Parrhasio* von *Tintoretto* aufgemalt. Nr. 283 der Accademia in Venedig. Der Diakon Lorenz ist so in den Diakon Vincentius umgewandelt.
ser *Marcus Antonius Venerio* quondam ser Leonis. Refutavit.	9 Augusti 1556.	Sein Wappen und seine Initialen und Portrait auf einen hl. Markus des *Parrhasio Michiele* von *Tintoretto* aufgemalt, Nr. 283 der Accademia in Venedig.
ser Marcus Bragadeno quondam ser Nicolai refutavit die 25 Maij 1556.	26 Octobr: 1556.	Wappen und Initialen und der hl. Bischof Alvise von Toulouse auf dem Bild Nr. 322 in der Brera-Galerie. Nach Boschini sollte dies Bild ebenso, wie seine zwei Nachbarn, *Kopie* sein. Schmalwand des zweiten Saales des Monte nuovissimo.
ser *Aloysius Grimani* ser Antonii. Refutavit 13 Septembris 1556.	18 Jann: 1556.	Wappen und Initialen — Auf dem Bild die Königin von Saba Nr. 210 des Hofmuseums in Wien. Drei Arkaden. Dieses Bild trägt das Datum MDLVI und hoch oben, von den anderen getrennt, noch drei kleine Wappen aus derselben Zeit, welche sich auf Vettor Grimani, Zuan Andrea Badoer und Giulio Contarini beziehen. Diese waren
ser *Franciscus Donato* quondam ser Philippi.	26 Augusti 1557.	Wappen und Initialen

	Complevit.		
ser *MarcusAntonius Bragadeno* quondam ser Marci.	Ult: Sempt: 1557.	Wappen und Initialen	im Jahr 1557 Provveditoren der Zecca und hatten nahe Geschäftsbeziehungen mit den Officiales. Längswand des Monte di Sussidio von den »heredes« abgeliefert.
ser *Vittor Correr* quondam ser Anzolo.	22 Octobris 1557.	Wappen und Initialen	

Hiermit ist die rückständige Längswand vollendet.

	Complevit.		
ser Aloysius Bembo ser Joanis Mathei. Refutavit.	—		Auf dem Bild die Anbetung der Magier der Sekundär-Galerie inWien. Das Bild trägt das Datum MDLVIII (Schmalwand des Monte di Sussidio). Von den »heredes« gemalt.
ser *Alexandro Trivisan* quondam ser Anzolo.	26 Xmbris 1558.	Wappen und Initialen	
ser *Francisco Grittj* quondam ser Domenico.	11 Xmbris 1558.	Wappen und Initialen	
ser *Vincentius Quirino* quondam ser Pauli.	—	Wappen und Initialen	
ser *Franciscus Maria Malipiero* quondam ser Antonii. Refutavit.	12 Febbruar: 1558.	Wappen und Initialen	
ser Vettor Marcello quondam ser Marco Antonio. Refutavit.	14 Luio 1559.	Wappen und Initialen	

Dieses und die zwei obigen des Parrhasio vollenden auch die Schmalwand des Monte di Sussidio.

In dem ersten Saal des Magistrato des Monte nuovissimo waren noch zwei Nischen der Schmalwand frei. Wir finden im Segretario alle Voci den Eintrag.

	Complevit.	
ser Gabriel Pizamano quondam ser Marc' Antonio.	31 April 1560.	Bild des *Vitrulio*, signiert und datiert 1559, trägt zwei Initialen G. P., dazwischen aber nicht, wie zu erwarten wäre, ein Wappen. Wir beziehen aber deshalb doch diese Initialen auf den Gabriel Pizzamano als Donator.

Das Bild stellt einen Berg dar, den Arbeiter unter grofser Anstrengung abtragen, jetzt als Nr. 539 der Accademia in Venedig. Monte bedeutet ein Staatsanlehen, also ist die Darstellung als eine Allegorie der Amortisation eines Staatsanlehens zu verstehen. Neben diesem Bild befand sich eine Madonna Gio. Bellinis als »Capitello«. Vitrulio malte über dieselbe den Gottvater und um das Bild einen Kranz von Engeln. Die Madonna ist jetzt unter Nr. 583 in der Accademia in Venedig, die Umrahmung Vitrulios aber ist verloren, existierte aber noch im Jahre 1854 im Bilderdepot. Im Jahre 1551 hatte Vitrulio für die letzte Nische schon die Krönung der Tugend gemalt, somit hatte er also die Schmalwand des ersten Saales der Monte nuovissimo selbständig hergestellt.

Bonifazios Arbeiten in den noch übrigen Sälen des Palazzo Camerlenghi

In dem untersten Stockwerk des auf regelmäfsig vierseitigem Grundrifs errichteten Teils des Palazzo befanden sich zwei Magistrate, die Sopra Consoli und die Consoli dei Mercanti. Für den ersteren lieferte Bonifazio nach Boschini eine Pietà, zweimal eine Auferstehung Christi und eine Madonna mit zwei Engeln. Es müssen dies alles kleine Lünetten gewesen sein; sie lassen sich nicht datieren und sind sämtlich verloren gegangen. Für den zweiten Magistrat lieferte er nichts.

In dem Parterrelokal der unregelmäfsig geformten Spitze des Palazzo hing kein Bild Bonifazios, dagegen war dort ein grofses Gemälde des Marescalco, des Vaters des Vitrulio.

In dem ersten Stockwerk aber befand sich ein kleines Zimmerchen, die Kasse des Consiglio dei Dieci, welches die köstlichsten Werke des Bonifazio enthielt. Wie wir aus dem oben angeführten Dokument ersehen, waren zwei dieser im Jahre 1545 abgeliefert worden. Dieselben stellen dar: die Anbetung der Magier, jetzt Nr. 281 der Accademia in Venedig, die schönste, die er überhaupt gemalt hat und den Bethlehemitischen Kindermord, Nr. 314 derselben Galerie; dieses letztere Bild kommt in der Guida des Boschini nicht vor, wird aber dort von Pietro Edwards, der die Gemälde von der Wand nahm, beschrieben. Das dritte Bild war Christus unter den Schriftgelehrten, jetzt Nr. 405 im Palazzo Pitti; es ist aber von weniger guter Qualität als die beiden anderen und läfst sich nicht datieren. Boschini beschreibt dort noch eine Annunziata von Bonifazio, dieselbe hat sich aber als ein gänzlich übermaltes Bild des Alvise Vivarini herausgestellt; ein Bruchstück derselben ist unter Nr. 624 in der Accademia in Venedig ausgestellt. Das Gegenstück derselben war eine Taufe Christi von Giovanni Contarini, jetzt Nr. 431 des Hofmuseums in Wien. Der zweite grofse Raum des mittleren Stockwerks, der eigentliche Magistrato dei Camerlenghi di Comun, war vorzugsweise von Tintoretto ausgemalt. In dem obersten Stockwerk aber finden wir Spuren von Bonifazios und Vitrulios Thätigkeit.

Die Dekoration des Magistrats der Rason vecchie

Segretario alle Voci
Per menses 16
Per quatuor manus electionum
3 officiales Rationum veterum

	Complevit.		
Ser *Andreas Dandulo* quondam ser Aloysii.	25 Octobris 1530.	Der hl. Andreas (*a*)	auf dem Bild des *Andrea Busati*, jetzt Nr. 81 der Accademia in Venedig. Unter dem Thron des S. Marco trägt das Bild folgende Wappen in einer Umrahmung
Ser *Marcus Antonius Bernardo* quondam ser Antonii doctoris et equitis.	ult. Januarii 1530.	Der hl. Markus (*b*)	
Ser *Franciscus Contareno* quondam ser Aloysij.	6 Martij 1532.	Der hl. Franziskus (*c*)	

ohne Initialen: das der Contarini, das der Donato und das der Marcello. F. Zanotto und nach ihm Crowe und Cavalcaselle haben diese Wappen vollständig unrichtig gedeutet und das Bild um 1510 datiert; ihre ganze Argumentation ist aber hinfällig. Unter den Officiales der Rason vecchie kommt im XVI. Jahrhundert nur einmal genau die oben angeführte Gruppe Andreas, Markus und Franziskus vor, welche das Bild als Donatoren erfordert; deshalb müssen wir das Bild um 1531—1532 datieren. Die Wappen haben auf die Donatoren keinen Bezug, sondern sind bei einer ganz späten Restauration aufgesetzt.

Andrea Busati war der Sohn eines Albanesen Stefano Busati, sein Bruder Francesco war auch Maler; ein Testament des Andreas ist vom 4. August 1528 datiert. Über Francesco haben wir Notizen vom 5. Oktober 1542. Busati kopierte zu seinem Bild einfach alles. Die Landschaft, den hl. Andreas und den hl. Markus entnahm er dem Bild des Cima in der Camera dell' Armamento des Dogenpalastes, den hl. Franz einem anderen, von Boschini auch dem Cima zugeschriebenen Triptychon der Kirche S. Cristoforo in Murano, welches sich jetzt in der Berliner Galerie befindet. Vielleicht war Andrea Busati ein Schüler des Cima, mit Bonifazio hat er keine Gemeinschaft.

	Complevit.		
ser *Daniel Venerius* quondam ser Augustini.	27 Septemb. 1539.	Der heilige Prophet Daniel, Wappen und Initialen	auf dem Bild in der Kathedrale von Ceneda, wohin es im Jahre 1839 gebracht wurde. Schönes, saftig gefärbtes Werk des *Bonifazio*, leider in schlechtem Zustande.
ser *Johannes Duodo* quondam ser Petri.	4 Januarij 1539.	Der hl. Johannes der Täufer, Wappen und Initialen	
ser *Nicolaus Gritti* quondam ser Homoboni.	5 Martij 1540.	Der hl. Nikolaus, Wappen und Initialen	

	Complevit.		
ser *Marc' Antonio* di Priuli quondam ser Andrea.	11 novem. 1559.	Voller Vorname und Wappen	auf dem Bild in dem Schlafzimmer des Dogen im Dogenpalast, signiert *Vitrulio* pinsit MDLVIIII. Das Bild stellt dar in der
ser *Vettor Malipiero* quondam ser Matheo.	10 9vembr. 1559.	Voller Vorname und Wappen	
ser *Bartolomeo Gradenigo* quondam ser Francesco.	ult. Junii 1560.	Voller Vorname und Wappen	

Mitte die Venezia auf einem Thron mit Geldbeutel in der Hand, von links naht die Bürgerschaft, der Anführer bietet ein Herz dar, rechts nahen sich die Fischer, huldigend; im Hintergrunde Fischerkähne, ein Leuchtturm und Fischer arbeitend. Der Magistrat hatte die Aufsicht über gewisse Zölle und das Pachtrecht der Fischereien. Vettor Malipiero war auch derselbe, der von Vitrulio das Bild »Die Venezia belohnt die Tugend« im Monte nuovissimo malen liefs; dies war im Jahre 1551.

Den Schlufs der Dekoration bildet ein Bild des *Marco di Tiziano*, datiert 1610 und signiert: der heilige Abt Antonius, der hl. Hieronymus und der hl. Markus. Wappen und Initialen des Antonio Canal, des Girolamo Kaotorta und des Marco Foscarini; in der Höhe die Madonna und Engel, unten die Portraits von zwei knieenden Sekretären.

Da der Magistrat der Rason vecchie keine gewölbte, sondern eine Balkendecke hatte, sind sämtliche Bilder von viereckiger Breitform.

Betrachten wir nun diese chronologisch angeordnete Reihe von Gemälden, die aus Bonifazios Werkstatt hervorgingen, vom stilkritischen Standpunkt und ziehen wir die spärlichen Daten, die uns über die Biographie Bonifazios zur Verfügung stehen, mit in Betracht, so ergiebt sich doch manches, was von Interesse ist und uns einen Einblick in die Thätigkeit des Meisters verschafft.

Die Arbeiten im Palazzo Camerlenghi begannen im Jahre 1530 und dauerten noch einige Jahre nach dem Tode des Meisters fort. Mit dem Jahre 1530 ist Bonifazios herrliches Bild Die Madonna, S. Homobono und S. Barbara datiert, welches sich früher in der Schule der Schneider befand und jetzt im Palazzo Reale zu Venedig aufbewahrt wird. Nie hat er dieses Bild in der Lieblichkeit des Ausdruckes und in der Glut der satten Farben übertroffen, sicherlich ist es ganz eigenhändig von ihm ausgeführt. So gehören denn auch die aus dem Anfang der dreifsiger Jahre stammenden Bilder im Palazzo Camerlenghi zu den besten, so ist die Längswand des Monte di Sussidio noch fast ganz eigenhändig. *Solche eigenhändige Bilder findet man in den Galerien dann regelmäfsig mit dem Namen Bonifazio primo bezeichnet.* Ebenso gut ist auch die Längswand der Governatori dell' Entrate: Christus auf dem Thron mit Heiligen und den vier Tugenden aus den Jahren 1531 und 1532. Von derselben guten Qualität sind auch die Bilder aus dem Magistrato del Sale, die Einzelfigur des hl. Markus und die Wand mit dem Urteil Salomonis aus den Jahren 1532 und 1533; ebenso vorzüglich ist auch die Austreibung der Händler, die wir um 1533 und 1534 anzusetzen haben.

Das Gastmahl in Emmaus mit seinen drei Lünetten (jetzt in der Brera-Galerie) wurde von den Alten hoch gepriesen; jetzt aber, wohl durch Restaurationen sehr entstellt, macht es schon keinen so günstigen Eindruck mehr wie seine Vorgänger. In Ermangelung von Wappen konnten wir es nur vermutungsweise um 1534 datieren.

Aus dem Jahre 1535 haben wir die Bilder von S. Andrea del Lido, die aber im Kolorit nicht mehr so satt gehalten sind wie die früheren Gemälde. Die in die nächsten Jahre fallenden grofsen Bilder Der Mannaregen und Die Vervielfältigung des Brotes und

der Fische (jetzt im Palazzo Reale) zeigen schon eine beträchtliche Abnahme und sind gewifs mit starker Mitwirkung der Gehilfen ausgeführt.

Wir dürfen es also aussprechen, dafs Bonifazio in den ersten Jahren des dritten Dezenniums des XV. Jahrhunderts den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hatte, dafs er noch nicht so mit Arbeit überhäuft war, als dafs er eigenhändig viel an den Bestellungen mitwirken konnte. In den vierziger Jahren zeigt sich bis gegen das Jahr 1447 hin eine graduelle Abnahme der Qualität. Zuerst macht sich diese Unsicherheit in den Umrissen und in Verzeichnungen geltend, während das Kolorit noch seinen alten Glanz beibehält; *dies sind die Bilder, die dem Bonifazio secondo oder Bonifazio primo und secondo gemeinschaftlich zugeschrieben werden.* Eine grofse Anzahl der kleineren von Privatpersonen bestellten Bilder fällt auch in diese Klasse, so dafs man annehmen dürfte, dafs gegen das Ende der dreifsiger Jahre und anfangs der vierziger Bonifazios Werkstatt den Höhepunkt der Produktivität erreichte. Eine hervorragende Ausnahme aber macht Bonifazio im Jahre 1445, als er die zwei Gemälde, den Bethlehemitischen Kindermord und die Anbetung der Könige, für den Consiglio dei Dieci herstellte. Diese Behörde wurde von hoch und niedrig wegen ihrer geheimnisvollen Thätigkeit und ihrer unbeschränkten Machtbefugnisse auf das ärgste gefürchtet; kein Wunder, dafs Bonifazio sich zusammennahm und etwas Vorzügliches leistete. Es ist unterhaltend, zu beobachten, dafs diese zwei Bilder bisher als Meisterwerke des Bonifazio primo galten, der doch schon im Jahre 1540 gestorben sein sollte.



Unbekannter Schüler des Bonifazio
Der heilige Lorenz
Einst im Magistrato del Monte nuovissimo, jetzt in der k. u. k. Akademie zu Wien

Im allgemeinen beobachten wir im Palazzo Camerlenghi, dafs die aus zwei oder drei Arkaden bestehenden Mittelbilder unter gröfserer Mitwirkung des Meisters ausgeführt sind. Die beiden Flügelbilder sind in vielen Fällen, aber nicht immer, etwas geringerer Qualität, und der Meister hat dabei den Gehilfen mehr freie Hand gelassen;

in zwei Fällen im Magistrato del Monte nuovissimo hat je ein Schüler diese Flügelbilder selbständig ausgeführt.

Gio. Morelli hat nicht bedacht, dafs »alle jene Figuren von Heiligen, je zwei und zwei gruppiert, deren wir mehrere in den Kirchen Venedigs, so auch in der venezianischen Pinakothek, begegnen«, nur Teile von Wanddekorationen darstellen, und sie alle ohne Unterschied und ohne Rücksicht auf ihren früheren Standort seinem *Bonifazio terzo* zugeschrieben.

Im Jahre 1447 fafste Bonifazio sein erstes Testament ab, und in dem Totenregister vom Jahre 1553 lesen wir, dafs er lange krank war; möglicherweise zeigten sich im Jahre 1447 die ersten Symptome der zu seinem Tode führenden Krankheit. Wir finden diese Vermutung durch eine rapide Abnahme in der Qualität der Werkstattbilder bestätigt; wahrscheinlich konnte der kranke Meister sich nicht mehr persönlich so lebhaft bei der Herstellung der Gemälde beteiligen. Am besten sind noch die in diese Jahre fallenden vier Nischen der Längswand des ersten Saales des Monte nuovissimo. Es gesellt sich aber dann später der mangelhaften Zeichnung auch noch ein branstiges, unfreundliches Kolorit hinzu, welches uns den lebhaften Farbensinn des Meisters recht vermissen läfst. Der Magistrato del Sale hatte die Pflicht, über die Restaurierung der öffentlichen Gemälde zu wachen, es waren daher seine Provisoren gewifs in künstlerischen Dingen nicht unbewandert; so sehen wir, dafs die zwei Bilder, die er in diesen Jahren dahin abzuliefern hatte, der heilige Abt Anton und S. Gio. Battista (jetzt Kirche SS. Gio. e Paolo) und der hl. Hieronymus und Jakobus (jetzt Hofmuseum in Wien) mit gröfserer Sorgfalt gemalt sind.

Das noch erhaltene Bild SS. Antonio, Nicolò e Paolo in der Akademie zu Venedig aus dem Jahre 1551 nimmt sich mit seinen Härten und braunem Kolorit unter den farbenprächtigen früheren Bildern schon recht fremdartig aus.

Ein verhältnismäfsig zu gutes Bild für diese letzte Zeit ist der hl. Zacharias und der Erzengel Gabriel (Hofmuseum in Wien) vom Jahre 1550; die flotte Malerei des ritualen Gewandes läfst daran denken, ob nicht vielleicht derselbe unbekannte gute Schüler, der in dem darauffolgenden Jahre den S. Lorenzo (Akademie in Wien) und den S. Francesco (verschollen) schuf, auch dieses Bild malte. Über den Namen dieses guten Schülers fehlt uns jeder Anhaltspunkt; sollte es Domenico Biondo gewesen sein?

Die Gerechtigkeit und der Friede, mit 1552 datiert, bei Signor Vason in Venedig, zeigt eine gewisse Härte im Umrifs, auch koloristische Schwächen, Ockergelb und Grün in unharmonischer Zusammenstellung, so dafs man an Vitrulio erinnert wird, der ja schon im Jahre 1551 seine selbständigen Arbeiten begonnen hatte.

Eine gewisse Anzahl dieser späteren Bilder ist verloren gegangen. In der Bibliothek des Seminario patriarcale wird ein Teil der Privatpapiere des berühmten Pietro Edwards aufbewahrt, der noch unter der Republik Bilderrestaurator war, später aber die grofsen Umwälzungen der napoleonischen Epoche an leitender Stelle mitmachte und im Jahre 1819 unter der österreichischen Regierung starb. In seinen Briefen an den Savio Cassier des Magistrato del Sale finden wir die zahlreichsten Andeutungen über den Zustand der öffentlichen Gemälde Venedigs. Die Zahl derselben war enorm gewachsen; alle Reisenden des XVIII. Jahrhunderts versichern, dafs Venedig eine ganz einzige unvergleichliche Stadt sei mit ihrem Reichtum an Kunstschätzen, nirgendwo in der Welt könne man wieder eine ähnliche Anhäufung von Werken der Malerei zu Gesicht bekommen. Natürlich mufste dieser enorme Bilderschatz in stand gehalten werden; im XVIII. Jahrhundert ging eine Kommission des Collegio liberale dei Pittori die öffentlichen Lokale regelmäfsig ab, um Bilder zur Restauration vorzuschlagen, die dann die

angestellten Restauratoren, später darunter auch Edwards und noch andere, ausführten. So entspann sich bei dieser enorm angewachsenen Bildermasse ganz selbstverständlich unter den einzelnen Werken ein Kampf ums Dasein. Die Kosten wurden zu grofs, nur die besseren Sachen konnte man zur Restauration vorschlagen; Schlechteres liefs man elendlich zu Grunde gehen und sah von Restaurationsversuchen überhaupt gänzlich ab. So erklärt es sich, dafs eine gewisse Anzahl der späteren Werke Bonifazios und seiner Schüler aus dem Palazzo Camerlenghi verloren ging; sie waren eben von Hause aus minderwertig. Edwards erwähnt auch, dafs in der unmittelbaren Umgebung des Palastes der Orangenmarkt abgehalten wurde und dafs durch die Fäulnis der organischen Abfälle zu gewissen Tageszeiten die Luft arg verpestet wurde, was auf die Bilder ohne Zweifel einen schädlichen Einflufs ausübte und ihren Untergang nur beschleunigte.

Betrachten wir nun, wie sich die Verhältnisse in den einzelnen Magistraten bei dem Tode Bonifazios gestalten.

Im Magistrato del Sale, der noch mit der Dekoration am meisten in Rückstand war, übergab man sogar schon vor dem Tode Bonifazios im Jahre 1552 *Tintoretto* den Auftrag für zwei Bilder, den St. Georg mit St. Aloysius und den hl. Andreas mit dem hl. Hieronymus, die sich jetzt in formatisiertem Zustand in der Antichiesetta des Dogenpalastes befinden. Tintoretto befand sich damals unmittelbar vor dem Höhepunkt seiner Karriere; ein Jahr später schuf er sein Meisterwerk, das Wunder des hl. Markus. Er ahmte, wenn auch freier in der Komposition, noch die Anordnung Bonifazios nach, wie sie dieser seinerseits von seinen Vorgängern übernommen hatte.

Erst mit dem Tode Bonifazios brach er mit der bis dahin in Gebrauch gewesenen Dekorationsweise gänzlich und stellte nun die *Portraits* der jeweiligen Magistrate dar, nicht mehr ihre Schutzpatrone. Für lange Zeit jedoch brachte er sie, immer noch in einem Devotionsakt begriffen, zur Darstellung; erst später ging er zum einfachen Einzel-Portrait über, welches dann im Magistrato aufgehängt wurde.

Im Jahre 1555 malte er noch einmal in Bonifazios Stil den hl. Hieronymus, den hl. Aloysius und Andreas für den Magistrat der Gov. dell' Entrate. — Boschini und Zanetti geben dies schon so richtig bei der Besprechung dieses Bildes an. In demselben Raum befand sich ein im Jahre 1554 abgeliefertes Bild, die Vermählung Mariä darstellend. Boschini und die anderen erwähnen es als dem Bonifazio angehörig, es wird jetzt in der Sekundär-Galerie im Hofmuseum in Wien aufbewahrt; auch Engerth fühlt sich noch an Bonifazio erinnert. Es handelt sich bei diesem Bilde jedenfalls um eine im Jahre 1592 ausgeführte Kopie; die Abänderungen, die von der im Palazzo Camerlenghi herkömmlichen Darstellung dieser Szenen auf einem Postament vorgenommen sind, und das Anbringen von Portraits in antikem Kostüm weisen, ganz abgesehen von der nachlässigen Malweise in der Art der Manieristen, auf diese spätere Zeit hin. Ob nun Tintoretto oder die Erben Bonifazios das ursprüngliche Bild malten, läfst sich jetzt nicht mehr mit Sicherheit bestimmen; wahrscheinlicher ist jedoch das letztere.

Von gröfserem Interesse sind aber die Bilder, welche für die Officiales della Camera degli Imprestidi noch angefertigt wurden und welche von den Guiden als von Bonifazio stammend angegeben werden. Nach der von uns durchgeführten Datierung müssen wir diese Bilder als solche ansehen, die nach dem Tode Bonifazios unter Leitung seiner Neffen und Erben *Antonio Palma* und *Battista di Giacomo* noch in dessen einstweilen fortbestehender Werkstatt ausgeführt wurden.

Es sind dies zunächst die Bilder einer Schmalwand im zweiten Saale des Magistrato del Monte nuovissimo, die Geburt der Maria (Akademie in Venedig), der hl. Bar-

tholomäus und hl. Johannes der Täufer (Sekundär-Galerie des Hofmuseums in Wien), der hl. Aloysius Almosen austeilend (Brera-Galerie in Mailand).

Diese drei Bilder erklärte Boschini, dem mit richtigem Blick der Unterschied in der Qualität aufgefallen war, für Kopien. Wir sehen aber jetzt, da wir über die Zeit ihrer Entstehung aufgeklärt sind, in diesen Bildern richtiger Schulbilder, und zwar ist der S. Bartolomeo und der S. Gio. Battista das beste, von den Werkstattbildern kaum zu unterscheiden. Gut ist auch noch der hl. Aloysius; die Geburt Mariä aber ist schon bedeutend schwächer, besonders im Kolorit macht dieses Bild den Eindruck des Ausgewaschenseins.

Zwei Bilder für den Magistrato del Monte di Sussidio sind verloren gegangen, vermutlich aus den oben erörterten Gründen, da sie sehr minderwertig waren und der Restaurationskosten nicht würdig befunden wurden.

Das wichtigste Bild, welches wir den Erben zuschreiben müssen, ist das aus drei Arkaden bestehende Mittelbild des Magistrato del Monte di Sussidio, welches mit dem Datum 1556 versehen ist und sich jetzt im Hofmuseum zu Wien befindet. Unverkennbar zeigt es Bonifazios Kompositionsweise; bei genauem Vergleich fällt es jedoch auf, dafs das Verhältnis der Kopfdimension zum ganzen Körper bei den Figuren kleiner ist als gewöhnlich bei Bonifazio; auch sind die Umrisse nicht schwankend, wie bei vielen Werkstattbildern, sondern eher zu scharf betont. Die Farbe ist noch ganz in Bonifazios Art, nur etwas tiefer im Ton gestimmt. Das nächste Bild aus dem Jahre 1558, die Anbetung der Magier, Sekundär-Galerie des Hofmuseums, zeigt ebenfalls in der Komposition noch Bonifazios Art, in der Ausführung aber schon einen ganz anderen Geist; die Figuren sind grell gefärbt, die Mitteltöne fehlen, die Mäntel der Könige sind mit bäuerischen Zieraten besetzt. Tritt man unbefangen vor das Gemälde, so wird man zunächst an Pietro Paolo da Santa Croce erinnert, der dasselbe Sujet so oft dargestellt hat. Es ist nun interessant zu beobachten, dafs Antonio Palma in seiner Prozessionsfahne in Serinalta vom Jahre 1565, wie Morelli richtig bemerkt, ganz in der Art der Santa Croce zu arbeiten scheint, so dafs man zu der Vermutung gelangt, es möchte nach dem Ableben des Lehrers Antonio Palmas bergamaskische Abstammung sich wieder geltend gemacht haben und in seinen Werken zum Durchbruch gekommen sein. Im venezianischen Kunsthandel kommen manchmal kleine Bilder vor, welche eine deutliche Mischung des Stils Bonifazios und des Stils der Santa Croce zeigen; diese Bilder dürfte man dieser Periode des Antonio Palma zuweisen können.

Mit diesem Bild erreicht die Thätigkeit der Heredes im Palazzo Camerlenghi ein Ende. Im ganzen sind jetzt vorhanden also nur noch fünf Gemälde, zwei sind verloren. In einem anderen Amtslokal aber finden wir noch einmal die beiden letzterwähnten Sujets, die Königin von Saba und die Anbetung der Magier, dargestellt. Dies war in der Zecca in dem Zimmer der Provveditoren. Dort werden von Boschini zwei grofse Breitbilder dem Bonifazio zugeteilt, Zanetti aber bezweifelt die Attribution und sieht darin einen Meister, der Einflüsse der Florentiner Schule erfahren. Jetzt befinden sich diese Bilder im Palazzo Reale zu Venedig.

Diese Meinung Zanettis ist ohne Zweifel aus der gröfseren Härte des Konturs entstanden, durch welche sich diese Bilder von den gewöhnlichen Werkstattbildern Bonifazios unterscheiden; die Farben sind tief gestimmt, so dafs der Gesamtton dadurch etwas Schiefergraues erhält. Die Bilder sind mit mehreren Wappen versehen. Da aber immer blofs zwei Provveditoren der Zecca funktionierten, die in unregelmäfsigem Zeitraum von dem Consiglio dei Deici aus seinen eigenen Mitgliedern erwählt wurden, so haben wir blofs das erste Wappen zu berücksichtigen, wenn wir das Datum bestimmen

wollen; die anderen Wappen sind von späteren Nachfolgern aufgesetzt. So finden wir in den Akten des Consiglio dei Dieci, dafs im Jahre 1557 Zuan Andrea Badoer und Vincenzo Grimani in der Zecca fungieren. Das Wappen des Badoer mit den Initialen befindet sich auf der Königin von Saba der Zecca als erstes, ebenso das Grimani-Wappen, aber ohne Initialen (dieselben sind verwischt), auf der Anbetung der Magier der Zecca. — Auf der Königin von Saba des Monte di Sussidio befinden sich nun oben an einer Stange drei Wäppchen angebracht, das des Zuan Andrea Badoer, das des Vincenzo Grimani und das des Giulio Contarini, die als Beamte der Zecca mit den Officiales der Camera degli Imprestidi in intimem Geschäftsverkehr standen. Wir können nun, da die Wappen dieser beiden ersteren sowohl auf den Bildern der Zecca als auch auf denen des Palazzo Camerlenghi angebracht sind und diese dazu auch noch dieselben Sujets darstellen, den Schlufs ziehen, dafs diese beiden Patrizier im Jahre 1557, als sie ihr Amt in der Zecca antraten, den Erben des Bonifazio, dessen Werke sie schon in dem Palazzo Camerlenghi gesehen hatten, nun auch den Auftrag gaben, dieselben Gegenstände noch einmal für die Zecca zu wiederholen. Von Boschini finden wir in der Zecca noch ein anderes Bild der Schule des Bonifazio zugeschrieben; es ist dies die Madonna mit S. Lorenzo und S. Giacomo. In dem Rechnungsbuch des L. Lotto aber lesen wir, dafs dieser im Jahre 1547 dieses Bild für die damaligen Provveditoren der Zecca gemalt hat. Leider ging es bei dem Fall der Republik verloren und gelangte später unter der österreichischen Regierung nicht wieder an seinen alten Platz, wie die übrigen Bilder; es finden sich auch unter den Papieren des Pietro Edwards keine Angaben über das Schicksal desselben. Nachdem wir nun zu der Ansicht gelangt, dafs diese zwei grofsen, jetzt im Palazzo Reale zu Venedig befindlichen, einst öffentlichen Gemälde auch von den Erben Bonifazios gemalt wurden, verlohnt es sich, auch in den Galerien nach Privatgemälden dieser Meister Umschau zu halten.

In der k. k. Akademie befindet sich ein Bild, die Auffindung Mosis darstellend, welches von Mündler mit gutem Blick dem Bonifazio zugeschrieben wurde. In der Dresdener Galerie haben wir noch einmal dasselbe Sujet (in kleinerem Format als das prachtvolle Meisterwerk in der Brera-Galerie), welches von Morelli dem Bonifazio primo zugeschrieben wurde. Vergleichen wir nun diese beiden Bilder, so ergiebt sich, dafs das Dresdener Bild im gröfsten Teile eigenhändiges Werk des Bonifazio ist, während wir in dem Wiener Bild eine Erweiterung derselben Komposition erkennen. Die Ausführung zeigt alle stilistischen Eigentümlichkeiten, die wir für die Erben charakteristisch fanden. Ebenfalls in Wien, aber im Hofmuseum, befindet sich ein kleineres Bild, früher dem Giorgione, jetzt dem Polidoro zugeschrieben, Christus und die Magdalene beim Gastmahl im Hause des Levi vorstellend, welches wir auch den Erben Bonifazios zuschreiben möchten. Die Komposition erinnert an das Gastmahl in Emmaus der Brera-Galerie; die Figur des Knaben scheint aus ihr entnommen, ebenso wie aus der Findung Mosis der Akademie in Wien die Figur eines Orientalen entnommen ist. Mit den Bildern der Erben hat es die grofse Härte der Zeichnungen, eine Vorliebe, die Kleidersäume mit glänzenden Goldborten zu besetzen, die sich von dem dunkeln schiefergrauen Gesamtton grell abheben, gemeinschaftlich. Es ist ganz richtig, dafs diese zwei Wiener Bilder eine grofse Ähnlichkeit mit dem Stil Polidoros haben; da wir aber das Datum der Bilder der Zecca, die ohne Zweifel von derselben Hand sind, bestimmen konnten und es doch wahrscheinlicher ist, dafs Polidoro im Jahre 1557 schon zu seinem tizianesken Stil übergegangen war (1565 ist er ja schon gestorben), so möchten wir diese vier Bilder lieber anderen Schülern des Bonifazio, und zwar den Erben desselben, zuerteilen.



Bonifazio di Pitati da Verona
Die Auffindung des Moses
In der K. Gemälde-Galerie zu Dresden



Erben des Bonifazio
Die Auffindung des Moses
In der k. u. k. Akademie zu Wien

Wir dürfen vermuten, dafs Bonifazio gegen Ende seines Lebens von seinem Landsmann Bernardo Torlioni, Prior des Klosters S. Sebastiano in Venedig, einen gröfseren Auftrag, die Sakristei der Kirche mit Gemälden zu versehen, erhalten hat. Über den genauen Zeitpunkt können wir uns nur Vermutungen hingeben, für welche folgende Anhaltspunkte vorliegen: die Kirche des Klosters war im Jahre 1548 von Jacopo Sansovino neu erbaut worden; der Altar des hl. Joseph, für welchen nach den Angaben von Francesco Sansovino Battista di Bonifazio eine Annunziata gemalt hatte, war am 26. Dezember 1550 gestiftet worden. Im Jahre 1555 wurde Paolo Caliari von Verona von Torlioni nach Venedig berufen, um die Decke der Sakristei mit Gemälden zu versehen. In den Magistraten und Schulen Venedigs finden wir im Gegensatz zu unseren modernen Gewohnheiten, dafs die Arbeiten mit der gröfsten Langsamkeit ausgeführt werden, ungefähr jedes Jahr ein Bild. So dürfen wir annehmen, dafs etwa im Jahre 1551 das erste Bild in der Werkstatt Bonifazios ausgeführt wurde und dafs dann nach dem Tode des Meisters, hauptsächlich unter der Leitung des Battista di Giacomo, die Ausmalung der Sakristei zu Ende geführt wurde. Ebenso, wie im Palazzo Camerlenghi, sehen wir auch schliefslich hier Tintoretto eintreten und den Zyklus mit dem Bilde Mosis und die eherne Schlange vollenden. Die Kreuzigung mit St. Onophrius und St. Sebastian wird von Giambattista Sajanello dem Raffael da Verona zugeschrieben. Sajanello sah schon die Annunziata des Battista nicht mehr; aber doch schreibt er, ohne nähere Gründe anzugeben, im Gegensatz zu Boschini und Zanetti, die Bilder der Sakristei dem Baptista Bonifacius (sic) de Verona zu. Er hat hierin gewifs nicht unrecht. Die acht Wandgemälde der Sakristei sind in der Komposition und Zeichnung recht schwach; im Kolorit fällt es auf, dafs von einigen Bildern die Hintergründe in dem blaugrünen Ton gemalt sind, den wir bei den flämischen Bildern so häufig finden. Auch die vorkommenden Baulichkeiten haben entschieden nordischen Typus, so dafs wir vermuten möchten, einer der vielen in Venedig weilenden flämischen Maler habe in der Werkstatt Bonifazios Unterkunft gefunden. Während wir sahen, dafs bei den Gemälden des Palazzo Camerlenghi und der Zecca, die wir vorzüglich dem Einflufs des Antonio Palma zuschreiben möchten, sich ein Hinneigen zu der mehr härteren, schon antiquierten Manier der bergamaskischen Schule geltend macht, zeigen die Bilder der Sakristei von S. Sebastiano mehr ein Hinneigen zu der laxen Art, wie sie die Manieristen des späten Cinquecento bevorzugen.

Als Nachfolger des Bonifazio sahen wir auch den Parrasio Michele auftreten, aber nur ein Bild hat sich von ihm erhalten: der hl. Markus und S. Lorenzo; er zeigt sich da als von Tintoretto beeinflufst, von diesem wurden dann auch die Köpfe übermalt und in Portraits umgewandelt. Parrasio war ein wohlhabender Dilettant und hatte, wie Ridolfi berichtet, die Gewohnheit, seine Kritiker, um sie günstiger zu stimmen, mit Konfekt und feinen Weinen zu traktieren; diese Mafsregeln wären bei dem vorliegenden Bilde recht am Platze gewesen.

Vitrulio führt dann, nachdem er vor dem Tode des Meisters schon ein Gemälde selbständig ausgeführt hatte, nun auch die Dekoration der an dieser Wand noch fehlenden Nischen durch und vollendete so die Dekoration des obersten Stockwerks überhaupt. Tintoretto aber lieferte in gröfseren Intervallen allmählich auch die Bilder für den grofsen ungewölbten Saal des eigentlichen Camerlenghi di Comun; eins dieser Bilder: S. Marco und di Camerlenghi mit ihren Sekretären und der Inschrift »Pensate la fin«, gelangte schliefslich in die Königliche Galerie zu Berlin.

Wir haben also gesehen, dafs Bernasconi zu voreilig war, als er den Bonifatio pictor in Verona mit einem Verwandten des Bonifazio di Pitati identifizierte. Wir

können folglich auch nicht zugeben, dafs die Existenz eines Bonifazio primo erwiesen ist.

Wir finden in den Dokumenten des Staatsarchivs in Venedig regelmäfsig *nur einen* Maler Bonifazio di Pitati aus Verona erwähnt; derselbe starb kinderlos.

Aus der Untersuchung über die Chronologie der Dekorationsarbeiten im Palazzo Camerlenghi geht hervor, dafs nicht ein Bonifazio terzo, wie zu erwarten gewesen wäre, nach dem Tode des Meisters die Arbeiten weiter fortführt, sondern dafs im wesentlichen *Tintoretto* der Nachfolger ist. Einige Arbeiten nur, jetzt als existierend noch nachweisbar blofs fünf, werden von der Werkstatt nach dem Tode des Meisters abgeliefert. Die Jahreszahlen 1560, 1561, 1562, 1569, 1579 und 1587 wurden auf Bilder später aufgesetzt, die schon längst in der Werkstatt Bonifazios bei Lebzeiten des Meisters fertiggestellt worden waren, haben also für die Biographien etwaiger Autoren nicht die geringste Bedeutung.

Die *Hypothese* eines Bonifazio terzo stellt sich somit als *gänzlich überflüssig* heraus.

Da die Grundlagen, auf denen Bernasconi und Morelli ihre Theorie der drei Bonifazios errichteten, sich als hinfällig erwiesen, so wäre die Bonifaziofrage also wieder auf dem alten Standpunkt angelangt, auf dem sie sich im vorigen Jahrhundert befand. Blofs ist die Frage, ob der Beiname Veronese oder Veneziano der richtigere sei, in dem Sinne gelöst, dafs man den Maler Bonifazio di Pitati da Verona nennen mufs; hat er sich ja selbst so eigenhändig unterschrieben.

Hiermit werden auch Morellis stilkritische Unterscheidungen hinfällig. Man mufs die grofse Masse der aus Bonifazios Werkstatt stammenden Bilder nach anderen Grundsätzen beurteilen.

Man wird in Zukunft sich darauf beschränken müssen, bei der Betrachtung von Bildern, die allem Anschein nach aus Bonifazios Werkstatt hervorgingen, abzuschätzen, in welchem Grade der Meister bei der Herstellung derselben, entweder gröfstenteils, oder nur teilweise, oder gar nicht eigenhändig mitgewirkt hat. Vielleicht möchte man auch sich auf Grund der wenigen signierten oder beglaubigten Bilder seiner Schüler eine Meinung bilden dürfen, welcher Schüler etwa den Hauptanteil an der Herstellung eines Bildes gehabt haben möchte. Auch über die etwaige Epoche der Herstellung werden sich Kriterien finden lassen. In Bezug auf die Angabe, dafs man aus der Helligkeit oder Dunkelheit des Tones auf eine frühere oder spätere Periode der Entstehung schliefsen könne, ist Vorsicht geboten. So sehen wir, dafs Bonifazio im Jahre 1535 für ein in dunkelem Nufsbaumholz ausgetäfeltes Refektorium zwei Bilder zu liefern hatte; mit natürlichem Kunstverständnis hat er sie in einem hellen Ton gehalten, während er doch sonst mehr eine dunklere Stimmung vorzieht.

Die enorme Masse von Gemälden, die aus dem Atelier des Peter Paul Rubens hervorging, wird ja doch auch meist nach dem Grade der Eigenhändigkeit, mit dem der Meister mitgewirkt hat, klassifiziert; einen ähnlichen Standpunkt müfste man Bonifazios Werkstatt gegenüber einnehmen. Überhaupt ist es auf dem Gebiet der venezianischen Malerei bedenklich, sich an einem aus allem Zusammenhang herausgerissenen Stück eines dekorativen Zyklus, so wie man es gerade in einer Galerie vorfindet, stilkritischen Tüfteleien hinzugeben. Man sollte erst in der Phantasie die zerstreuten Stücke wieder vereinigen, um dann aus dem Gesamtbild ein Urteil für die Bedeutung der einzelnen Teile zu gewinnen. Dies gilt besonders für die gröfseren Arbeiten Bonifazios, die doch einen vorwiegend dekorativen Charakter haben.

NACHTRÄGE

Ein besonderer Reiz archivalischer Studien besteht darin, dafs aus der ungeheuren Fülle des Materials zu jeder Zeit neue Notizen auftauchen können, welche die schon gewonnenen Deduktionen bestätigen, vervollständigen und erweitern — aber auch umstofsen können. Angenehmer ist natürlich das erstere, wie wir es aus den folgenden, seit der Drucklegung der bisher gewonnenen Resultate über Bonifazio und seine Schule neu aufgetauchten Notizen ersehen. Wollte man abwarten, bis alle Serien des venezianischen Staatsarchivs erschöpft sind, so käme man kaum je zur Veröffentlichung. Da in dem verflossenen Jahre aber ausnahmsweise günstige Umstände der Forschung zu Hülfe kamen, so darf man es aussprechen, dafs nach menschlichem Ermessen nun wenigstens das Archivio Notarile in Bezug auf Notizen über Bonifazio und die anderen besprochenen Maler erschöpft sein dürfte.

BONIFAZIO DI PITATI

Auf Grund eines Dokumentes der Mensa Vercovile von Verona kamen wir zur Ansicht, dafs Bonifazio mit seinen Eltern im Jahre 1505 nach Venedig übersiedelte; wir fanden aber nur folgendes erstes Zeichen seines Aufenthaltes in Venedig.

1528. 7 octobris — Test.: Ego Samaritana Bondumerio filia reverendi Domini Francisci Zane protonotaris apostolici et uxor viri nobilis domini Baldassaris Bondumerio de confinio Sanctorum Hermacore et Fortunati Venetiarum ...

T.is: Io *Bonifatio di Pitati veronese* pictor al presente de la contrà de San Marcuola in Venetia testimonio pregado et zurado soto scrise. (Autograph, Facsimile s. oben.)

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Soliano Bonifacio — Test.o n.o 876. B. n.o 940.)

Hieran reihen sich dann noch folgende Unterschriften an:

1537. 19 octobris — Testam.: Io Francesca Arlati fo fia del quondam messer Zuane Arlati al presente habitante in una camera del hospedal de Incurabili ...

T.is: Io *Bonifatio pittor de San Alvixe* fui testimonio zurado et pregado de questo testamento ordinado et ditado de boca propria della dita madona Francescha.

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Canali Girolamo B. n.o 190, Ced. n.o 277.)

1548. 28 septembris — Test.: Io Christina Mulazzo relicta del quondam messer Andrea Mulazzo ...

T.is: Io *Bonifatio Veronese pictor* testimonio zurado et pregado scripsi.

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Giordano Vettore Test.o n.o 104. B. n.o 528.)

1549. 28 augusti — Test.: Ego Eugenia filia quondam domini Nicolai Redulphis relicta quondam domini Bernardini Marsagnolo ad presens de confinio Sanctorum Hermacore et Fortunate ...

T.is: Io *Bonifatio di Pitati pictor* fo de messer Marzo testimonio pregado et zurado sotoscrisi.

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Soliano Bonifacio. Test.o n.o 361. B. n.o 938 anche a carte 600^{b} in protocollo Ba. 942.)

Leider ist in dem ersten Abschnitt ein Druckfehler übersehen worden. Das Datum des ersten Testaments der Marietta, Frau des Bonifazio (D), mufs statt 1527 1547 lauten.

DOMENICO BIONDO

Als früheste Notiz über diesen Maler finden wir Folgendes:

1529. 2 novembris — Test.: Ego Francisca Baduario filia quondam domini Albertini pisocera tertii ordinis.

T.es: Io Jeronimo Penachi de messer Sebastian testemonio zurado et pregado scrissi. Io *Domenego Biondo depentor* testimonio zurado et pregado scrissi.

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Test. Daniele Giordano — B. 504. Ced. n.o 215.)

Das oben angenommene intime Verhältnis des Domenico Biondo zu Bonifazio wird auf das schönste durch die beiden nun folgenden Unterschriften illustriert, aus denen hervorgeht, dafs beide Freunde gemeinschaftlich Kranke besuchten und daselbst als Zeugen fungierten. Auch der Vatersname des Domenico, Damian, kommt zum Vorschein.

1531. 15 Junii — Test.: Ego Ludovica relicta quondam ser Bernardini Fondra. T.es: Io *Bonifatio di Pitati veronese* pictor testimonio zurado et pregado scrissi. Io *Domenego Biondo* pictor de ser *Damian* testimonio zurado et pregado scrissi.

(Archivio di Stato di Venezia — Sez. Not. Test. Daniele Giordano. B. 505. Ced. 374.)

1537. 4 Julii — Test.: Io Lucia moier de messer Brocardo Dal Gulo de Padoa. T.es: Io *Bonifatio pictor Veronese di Pitati* testimonio zurado et pregado schrissi. Io *Domenego Biondo* depentor testimonio zurado et pregado schrissi.

(Archivio di Stato di Venezia — Sez. Not. Test. Daniele Giordano. B. 505. Ced. 368.)

Dann sehen wir auch noch, dafs der Bildhauer Simon Bianco Domenico in seinem Testament ehrend erwähnt, zu seinem Testamentsvollstrecker ernennt und ihn auch mit einem Legat bedenkt.

1547, 20 novembre. — Testam.: ... io Simon Bianco sculptor fu de messer Nicolo Bianco da loro ... Simile costituisco et fo comesario magistro *Domenego Biondo* pittore honorato ...

De l' altra mita remanente del ditto residuo volgio se ne fasci due parte, la prima volgio sia delle figliuole de messer Juan Battista Cornali sopra ditto, la seconda parte volgio che sia de magistro *Domenego Biondo* pittor sopradetto ...

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Schinelli Alvise. Test.o n.o 345 — B. n.o 886.)

ANTONIO PALMA

Von Antonio Palma fand sich noch eine Signatur, aus der hervorgeht, dafs er in derselben Pfarrei wie die Wittwe Bonifazios wohnte, wenn nicht sogar in demselben Haus.

1536, 5 octobris — Test.: ... Io Alessandrina consorte de magistro Beneto di Cornolti dal Za veluder et fia del quondam ser Beneto da Bassan ...

T.is: Io *Antonio Palma* pitor abita in messer Santo Alvixe foi testimonio zurado et pregado sotoscrise.

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Soliano Benedetto. Test. n.o 10. B. n.o 899.)

POLIDORO DA LANZANO

Von Polidoro haben wir auch neue Nachrichten, die nicht nur als seine Heimat Lanzano bestätigen, sondern auch seinen Familiennamen zum Vorschein bringen.

1536, 12 maij — Testam.: ... Io Pasqua fia del quondam magistro Zuan de Zorzi tesser da telle habita in contra de San Panthalon ...

T.is: Io *Polidoro* del quondam *Paulo de Renzi* depentor testimonio zurado et pregato scripsi e fazo fede chognoser la sopra dita madonna Pasqua.

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Prampano Michiel — Test.o n.o 534. B. n.o 930.)

1548(9) 25 Januarii — Test. Ego Helisabeth filia quondam ser Donati Bonich uxoris domini Laurentii a Puteo de confinio Sancti Thome Venetiarum ...

T.is: Io Polidoro condam Paulo de Lanzano pittor de la contra de San Pantaleone de Venetia testimonio pregato et zurado sottoscrise.

(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. Soliano Bonifacio — Test. n.o 314. B. n.o 938.)

Also der richtige Name des bisher Polidoro Lanzani genannten Malers würde sein: *Polidoro de Renzi del quondam Paolo da Lanzano.*

FLORENTINER BRONZESTATUETTEN IN DEN BERLINER MUSEEN

VON WILHELM BODE

1. LORENZO GHIBERTI. — DONATELLO

Die kleinen Bronzefiguren der Renaissance, die, in ähnlicher Weise wie die antiken Bronzen, von jeher auf die Sammler eine ganz besondere Anziehung ausgeübt haben, besitzen eine Reihe von Eigentümlichkeiten, die sie auch für die Kunstforschung besonders interessant machen. Wie zahlreiche Bronzestatuetten der griechischen und römischen Kunst sind manche dieser Renaissancebronzen Nachbildungen von grofsen Statuen oder Ausgüsse von Modellen, von denen uns zum Teil die Originale nicht mehr erhalten sind. Wichtiger noch sind die zahlreichen Nachbildungen nach Werken der Antike, die uns, ähnlich wie die gleichzeitigen Plaketten, nicht nur über den Bestand an Antiken im XV. und XVI. Jahrhundert nach mancher Richtung orientieren, sondern auch darüber belehren, welche antiken Bildwerke und wie dieselben damals Einflufs auf die Kunst geübt haben. Nicht wenige dieser Statuetten gehen auf bedeutende Künstler zurück und lehren sie uns nach Seiten kennen, die ihre grofsen Werke oft nicht oder nicht in so deutlicher Weise illustrieren.

Besonders wertvoll sind uns diese kleinen Figuren durch die Auskunft, die sie uns über die künstlerischen Absichten der Zeit, namentlich für die Frührenaissance, geben. Wie uns die Bronzeplaketten von Kompositionsart und Erzählungsweise der Renaissancekünstler ein reicheres und mannigfaltigeres Bild geben als die grofsen Reliefs, so können wir uns über die Frage, wie die Künstler damals eine Freifigur oder eine Gruppe zu gestalten suchten, aus den Statuetten eine richtigere und vollständigere Vorstellung bilden wie aus den gleichzeitigen grofsen Statuen. Denn während die Statuen des Quattrocento fast ausnahmslos noch für die Aufstellung in Nischen oder vor einer Wand berechnet sind, daher im wesentlichen nur für die Vorderansicht gedacht und auch sonst vom Reliefstil noch stark beeinflufst sind, waren die Bronzestatuetten gerade ihrer Mehrzahl nach als freie Rundfiguren zur Betrachtung von allen Seiten bestimmt. In ihnen haben die Künstler daher die Aufgaben, welche die Freifigur stellt, vielfach richtiger und mannigfaltiger zu lösen gewufst als in den von der Architektur abhängigen grofsen Statuen.



LORENZO GHIBERTI

BRONZESTATUETTE EINER KARYATIDE

IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN



Bis vor wenigen Jahren boten die Berliner Museen, welche — dank namentlich dem Interesse von Ernst Curtius — eine Fülle der wertvollsten Bronzestatuetten griechischen Ursprungs aufzuweisen haben, zum Studium dieser Gattung der Bronzeplastik aus der Zeit der Renaissance so gut wie gar kein Material. Der Freude der fürstlichen Sammler an Bronzefigürchen verdanken auch in Deutschland eine Reihe von Museen: in Kassel, Gotha, Stuttgart, vor allem in Braunschweig, noch mehr oder weniger reiche Überreste ihrer alten fürstlichen Sammlungen von Kleinbronzen. Dagegen ist die Zahl solcher Bronzen in Dresden ganz auffallend klein. Ebenso hat die alte hohenzollernsche Kunstkammer dem Berliner Museum bei seiner Gründung nur einige wenige Stücke abgegeben, und doch war dies der ganze Besitz daran; selbst bis in die kurfürstliche Zeit läfst sich ein gröfserer Bestand nicht nachweisen. Sind sie schon früher zu Grunde gegangen oder zerstreut worden? Haben die Hohenzollern keine Freude am Sammeln solcher Kleinbronzen gehabt oder fehlte ihnen die Gelegenheit dazu? Soweit ich die Geschichte ihrer Sammlungen verfolgen kann, scheint keine der ersteren Vermuthungen zuzutreffen und vielmehr der Mangel an günstiger Gelegenheit zur Beschaffung von Bronzen das Fehlen derselben in der kurfürstlichen Kunstkammer zu erklären. Die ersten Kunstfreunde unter den Kurfürsten, zur Zeit der Reformation, waren bei ihrem Sammeln auf Deutschland beschränkt, wo damals nur eine kurze Zeit, und fast nur in Nürnberg, einzelne Kleinbronzen im Auftrage von Nürnberger Patriziern entstanden. Als später der Grofse Kurfürst in vielseitigerer Weise den Kunstbesitz zu mehren suchte, war er dafür fast ausschliefslich auf Holland angewiesen, zu dem er die nächsten Beziehungen hatte und das er aus eigener Anschauung kannte. Hier hatte aber der Bronzegufs keine hervorragendere Stellung erringen können; das dem malerischen Sinn der Niederländer gefälligere Elfenbein war in der Kleinplastik an die Stelle der Bronze getreten. Auch Friedrich hatte keine Gelegenheit, direkt nach dieser Richtung zu sammeln; ihm werden feine kleinere Figurenbronzen wohl nur ausnahmsweise zu Gesicht gekommen sein. Der Gedanke, solche Stücke durch seine Unterhändler in Paris erwerben zu lassen, lag ihm daher fern; auch waren ihm für die Ausstattung seiner Schlösser Vasen, Leuchter, Standuhren und ähnliche in Bronze montierte Dekorationsstücke wichtiger.

Mit dem Sammeln von Kleinbronzen ist in Berlin erst unter Friedrich Wilhelm III. begonnen worden, und zwar gleich im Hinblick auf das bereits im Bau befindliche Museum. Zunächst hatte man jedoch, der Richtung der Zeit entsprechend, nur die Antike im Auge; mit den Sammlungen Bartholdi und Minutoli wurden freilich auch ein paar wertvolle Renaissancestatuetten erworben, aber sie galten als antik und sind daher auch erst vor wenigen Jahren vom Antiquarium an die Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche abgetreten worden. Als die kleinen Sammlungen dieser Zeit vor noch nicht drei Jahrzehnten als eigene Abteilung ins Leben traten, bildeten daher die Bronzen einen verschwindend kleinen Teil: aufser einem grofsen Bronzekopf, der als antik erworben war, beschränkten sie sich auf Jacobys 1701 entstandene Nachbildung von Schlüters Modell des Grofsen Kurfürsten, den Urnenträger von Riccio, zwei kleine venezianische Frauenbüsten aus der kurfürstlichen Kunstkammer und zwei mit der Sammlung des Grafen Rofs erworbene französische Statuetten des XVIII. Jahrhunderts. Wie bescheiden und unbedeutend erschienen sie neben den Bronzen einer Berliner Privatsammlung, die etwa zwanzig Jahre früher vom Grafen Wilhelm Pourtalès zusammengebracht war, mit ihren herrlichen Statuen von Jacopo Sansovino, mit einer lebensgrofsen Figur des Spinario vom Anfang des Cinquecento, mehreren lebensgrofsen Büsten und verschiedenen Statuetten von ähnlichem Wert!

Graf Wilhelm Pourtalès hatte seine Bronzen meist in Venedig erworben, Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren; danach durften wir hoffen, in Italien auch nach dieser Richtung noch ein günstiges Feld zum Sammeln zu finden. Aber mit Ausnahme einer jener Reiterstatuetten von Riccio und einer Apostelfigur, die ich 1875 in Venedig kaufte, einer Figur des Täufers von Donatello und einer 1882 in München erworbenen deutschen Madonnenstatuette kamen feinere Bronzen damals im Kunsthandel in Italien sehr selten vor; was ich sonst dort und in Paris gelegentlich an kleinen Figuren billig erwarb, fand keinen Beifall in Berlin, da man in einer Sammlung der hohen Kunst solche Nippessachen nicht für angebracht hielt; diese Stücke gingen daher in Privatbesitz über. So blieb diese Abteilung, während die Sammlung der grofsen Skulpturen sich rasch und bedeutend vermehrte, die Zahl der grofsen Bronzebüsten der Renaissance allmählich auf fünf angewachsen und die Sammlung der Bronzetäfelchen schon zu einer der umfangreichsten ihrer Art geworden war, nach wie vor fast ganz vernachlässigt.

Erst 1890 bot sich in London die Gelegenheit, eine gröfsere Zahl von Renaissancebronzen, etwa fünfzig, aus der Falcke-Collection als Ganzes zu erwerben, von der das Museum nur die kleinere Hälfte übernahm, während gegen den Rest einige sehr feine gerade in England und Italien im Handel befindliche Bronzen eingetauscht werden konnten. Die folgenden Jahre brachten, wieder in London, aus der Sammlung Charles Butler und in Italien aus der Mailänder Sammlung Brambilla eine Auswahl vorzüglicher Stücke, so dafs die Zahl unserer italienischen Bronzestatuetten vor etwa acht Jahren sich auf beinahe achtzig, meist ausgewählter Stücke belief. Seither konnte die Sammlung im Kunsthandel, namentlich in London, Florenz und München, fast verdoppelt werden; jedes Jahr hat noch eine kleinere oder gröfsere Zahl interessanter oder selbst hervorragender Statuetten gebracht, obgleich inzwischen die wilde Jagd auf Kunstwerke auch die kleinen Bronzen mit in ihr Bereich gezogen und dadurch die Zahl guter käuflicher Stücke vielleicht auf den zwanzigsten Teil von dem, was vor etwa zehn Jahren zu haben war, vermindert, dafür die Preise aber auf das Zehn- bis Zwanzigfache hinaufgetrieben hat. Nachdem im verflossenen Jahre der Stahlkönig Pierpont Morgan die Renaissancebronzen auch für Amerika salonfähig gemacht hat, ist die Chance, noch bedeutende Kleinbronzen zu erwerben, für die europäischen Museen nur noch eine sehr geringe.

Der Bestand unserer Bronzestatuetten der italienischen Renaissance beläuft sich jetzt auf rund 150 Stück. Das ist kaum die Hälfte von dem, was das Museo Nazionale in Florenz und was die Wiener Hofmuseen besitzen; die Sammlungen des Dogenpalastes und des Braunschweiger Museums haben etwa die gleiche Zahl aufzuweisen. Während unsere Sammlung hinter der Florentiner auch in der Zahl der wirklichen Meisterwerke zurücksteht, ist sie Wien und Venedig darin überlegen, und andere Sammlungen, selbst die des South Kensington-Museums, des Oxford-Museums oder des Louvre, können gar nicht mit ihr in Vergleich kommen. Der Vorzug der Berliner Sammlung, auch dem Bargello gegenüber, liegt in dem Fehlen geringer Stücke, in dem wenigen Mittelgut, wie in der beträchtlichen Zahl von Arbeiten hervorragender Meister, auf die sich ein Teil dieser Statuetten zurückführen läfst.

Schon vor einigen Jahren habe ich an dieser Stelle[1]) den Versuch gemacht, auf den zur Zeit von Lorenzo Magnifico in Florenz bevorzugten Kleinmeister der Bronzekunst, Bertoldo di Giovanni, eine Anzahl von weit zerstreuten Bronzefigürchen zurückzuführen, darunter drei im Besitz der Berliner Museen. Die Vorbereitung eines Katalogs

[1]) Jahrbuch der K. Preufs. Kunstsamml. 1895 S. 143 ff.

der Bronzensammlung unserer Abteilung hat mir zu einer Durcharbeitung unseres Bestandes Veranlassung gegeben, über deren Resultate für einige der Hauptmeister ich hier ausführlichere Rechenschaft geben will. Diese Ergebnisse, soweit sie einzelne Stücke auf bestimmte Meister zurückführen, werden freilich keineswegs sehr glänzend erscheinen. Die Schwierigkeiten in der Bestimmung der kleinen Bronzen sind ungewöhnlich grofse, gröfser als bei irgend einer anderen Kunstgattung der gleichen Zeit, weil die Zahl der beglaubigten Stücke nur eine ganz kleine ist und zugleich der Anhalt, den die gröfseren Bildwerke zu ihrer Bestimmung bieten, nur gering ist. Auch sind für eine wissenschaftliche Behandlung verschiedene wichtige Vorfragen noch so gut wie ungelöst oder selbst unberührt. Noch ist man sich keineswegs genügend klar über den Unterschied der antiken und der Renaissancebronzen; in den gröfsten Sammlungen kann man noch unter den Antiken Stücke aus der Renaissance, unter den Bronzen aus der Renaissancezeit aber echt antike Stücke entdecken.[1]) Ebenso werden die Bronzen der Renaissance noch vielfach mit den französischen Bronzen aus der Zeit Ludwigs XVI. und des Empire verwechselt. Die verschiedenen Arten des Gusses und ihre Entwickelung sind ebensowenig studiert wie die Legierung und die Patinierung, die in verschiedenen Zeiten eine wesentlich verschiedene war. Erschwerend für die Bestimmung der kleinen Renaissancebronzen ist auch der Umstand, dafs manche der Kleinmeister im Bronzegufs nur als solche oder doch nur als Goldschmiede thätig waren; von allen italienischen Goldschmiedearbeiten der Zeit sind aber nur ganz wenige auf uns gekommen, und diese fast ausnahmslos ohne beglaubigte Namen. So erklärt es sich, dafs z. B. in der reichen Bronzensammlung des Museo archeologico im Dogenpalast nicht eine einzige Figur benannt ist, von zwei oder drei Bestimmungen abgesehen, die sich auf den ersten Blick als irrtümlich erweisen. Auch in der neuen trefflichen Publikation von Arbeiten der Kleinkunst aus der Zeit der Renaissance in den Wiener Hofmuseen sind, aufser dem bezeichneten Bellerophon Bertoldos, nur zwei Bronzefigürchen benannt, und auch diese nur frageweise. Wenn ich daher in unserer Sammlung italienischer Statuetten, abgesehen von einigen älteren allgemein acceptierten Benennungen und den meist beglaubigten Arbeiten des Giovanni da Bologna, noch fast zwei Dutzend dieser kleinen Bronzen auf bestimmte Künstler zurückführe, so ist dies schon ein ziemlich kühnes Unterfangen. Im übrigen werde ich mich im Katalog darauf beschränken müssen, die Bronzen nach Schulen und Werkstätten zu trennen; auch dies ist aber nicht selten schon eine recht schwierige, heikle Arbeit.

* * *

Der Bronzegufs ist in Italien wohl zu allen Zeiten geübt worden, seitdem die italischen Völker ihrem Leben auch künstlerischen Ausdruck und Schmuck zu geben lernten. Selbst im früheren Mittelalter, während die bildnerische Thätigkeit in Italien den Stand gröfster Verwilderung zeigt, begegnen wir noch Bronzewerken. Freilich sind die Künstler damals regelmäfsig Fremde: Byzantiner und gelegentlich wohl auch Nordländer, und ihre Thätigkeit ist auf den Gufs glatter Glocken oder Thüren beschränkt, die erst allmählich mit ganz gebundenen oder rohen kleinen Figuren in Silbereinlage oder in Relief in primitivster Weise geschmückt wurden. Auch das Trecento,

[1]) Ich nenne unter den letzteren den bekannten fast lebensgrofsen Kopf eines jungen Freigelassenen im Besitz des Grafen Pourtalès zu Berlin (zur Zeit im Haag), ferner mehrere unter sich ganz verwandte kleinere Kinderköpfe mit eingesetzten Augen in den Sammlungen der Hofmuseen in Wien, des Dogenpalastes und des Museo Correr zu Venedig, eine kleine Männerbüste im Bargello u. a. m.

das in der Thür des Florentiner Battistero von Andrea Pisano schon eine der edelsten Bronzearbeiten aufzuweisen hat, scheut noch die Darstellung der Freifigur. So wenig uns Bronzeplaketten dieser Zeit erhalten sind — die seltenen Stücke mit romanischem und gotischem Charakter sind Nachgüsse nach Elfenbeinreliefs —, so wenig kommen italienische Bronzestatuetten des Trecento vor. Da die grofsen Altäre und Altarvorsätze dieser Zeit, in Marmor oder Silber ausgeführt, ganz mit kleinen Figuren ausgestattet sind, so haben wir den Grund dafür zweifellos nur in dem Mangel an Geschick im Gufs, namentlich von solchen Figürchen und kleinen Reliefs, zu suchen. Erst das Quattrocento macht sich an die Lösung dieser Aufgabe; dadurch dafs die Künstler sie von vornherein gleich im Grofsen und mit allem Ernst zu lösen suchen, überwinden sie die mancherlei Schwierigkeiten, die diese Technik bietet. Freilich geschieht dies nur sehr allmählich, so dafs von völliger Freiheit und Sicherheit in der Handhabung der Bronzearbeit erst um die Wende des Quattrocento zum Cinquecento die Rede sein kann. Der Anstofs zu der Entwickelung einer blühenden Bronzeplastik geht von Florenz aus; Florenz ist im ganzen XV. Jahrhundert der Mittelpunkt dieser Kunst, durch Florentiner wird er nach anderen Teilen Italiens getragen, dort ausgeübt und in einzelnen Städten heimisch gemacht, und noch durch das ganze XVI. bis in das volle XVII. Jahrhundert ist der Bronzegufs in Florenz in glänzendster Blüte.



Florentiner Meister um 1375
Bronzestatuette des auferstandenen Christus
In den K. Museen zu Berlin

Dafs ausnahmsweise auch schon im Trecento einmal ein Bronzefigürchen oder selbst eine kleine Gruppe in Bronze gearbeitet worden ist, wird durch eine 15 cm hohe Christus-Statuette aus vergoldeter Bronze bewiesen, die vor einigen Jahren in Florenz für das Berliner Museum erworben wurde. Wie aus nebenstehender Abbildung ersichtlich, ist sie eine Florentiner Arbeit aus der Zeit bald nach Orcagna. Sie zeigt Christus in weitem Mantel, den rechten Arm erhebend, um die Wunde zu zeigen, während die Linke die Siegesfahne hielt. Er ist als Auferstandener charakterisiert, und nach der Bewegung des rechten Armes, welche der der Verrocchioschen Bronzestatue von Orsanmichele ähnlich ist, scheint Christus mit Thomas zusammen dargestellt gewesen zu sein, dem er die Wundmale zeigt. Dafs wir einer solchen Gruppe schon hundert Jahre vor der Ausführung von Verrocchios Meisterwerk in der Florentiner Plastik begegnen, ist bemerkenswert; auch war sie, nach dem Christus zu urteilen, jener späteren Gruppe in der Auffassung und Anordnung schon verwandt. Freilich, was hat Verrocchio aus

diesem überlieferten Motiv zu machen verstanden! Diese kleine Bronze, eine fleifsig durchgeführte, sauber ziselierte Figur in Vollgufs, hat daneben den nüchternen Charakter, der der Kunst des späteren Trecento in Florenz fast durchweg eigen ist.

In den ersten Jahrzehnten des Quattrocento waren es vorwiegend ganz grofse Aufgaben, die dem Bronzegufs gestellt wurden: Thürflügel, Kolossalstatuen, Taufbecken und ähnliches. Die Bronzestatuetten, die aus dieser Zeit vorkommen, bildeten wohl ausnahmslos den Schmuck solcher monumentalen Werke. Dies ist auch der Fall mit einem Figürchen, das erst kürzlich für die Berliner Sammlung erworben wurde. Die Karyatide, deren Abbildung der charakteristische Stich von Krüger wiedergiebt, stammt zweifellos von einem kleinen Monument. Die sehr starke Schraube unter der kleinen Basis und die Mutterschraube, die oben im Kopf angebracht ist, beweisen, dafs die Figur in Stein eingelassen war und wirklich zu tragen hatte. Über die Art, wie sie verwendet war, wage ich nicht mich mit Bestimmtheit auszusprechen, da ich mich ähnlicher Figuren aus dem Quattrocento überhaupt nicht entsinne, geschweige solcher an ihrem Platze. Doch ist es wohl zweifellos, dafs diese Karyatide noch ein Gegenstück hatte; beide waren vielleicht zu den Seiten der Thür eines Tabernakels oder eines Ciboriums angebracht.

Es ist sehr bezeichnend für die Zeit, in der dieses Figürchen entstand, dafs man für einen solchen statischen Zweck das Motiv der Antike entlehnte; freilich ist es das einzige Beispiel einer Karyatide, das mir aus dem XV. Jahrhundert bekannt ist. Dafs die Figur, die 21,5 cm hoch ist, im Anfang dieser Zeit entstand, zeigen die gotischen Anklänge: die ausgeschwungene Stellung, die langen Falten des Gewandes, das Aufstofsen des Saumes auf dem Boden. Auch die Behandlung der Bronze weist auf diese Zeit: der Gufs ist Vollgufs; die Extremitäten, die im Gufs so gut wie gar nicht gekommen waren, sind mit kleinen Instrumenten nachgearbeitet; im Kopf erscheinen die Details wie eingezeichnet; die Ziselierung ist eine aufserordentlich sorgfältige, und die Oberfläche hat die Glätte und Schönheit der natürlichen Patina, die den Bronzen des Trecento eigentümlich sind. Ebenso wenig kann es zweifelhaft sein, dafs der Künstler schon der Zeit der Renaissance angehört, denn die Bewegung ist von einer Freiheit, der Körper ist in der Gewandung mit solchem Verständnis zur Geltung gebracht, und diese ist von so schönem, freiem Flufs, dafs darin der Geist der neuen Zeit schon voll zur Erscheinung kommt. Die kleine Figur ist so grofs empfunden, so vollendet in allen Ansichten, von einer so aufserordentlichen Anmut und Schönheit in der Bewegung wie in den Formen und doch zugleich so sicher in ihrer Stilisierung als Karyatide, dafs sie nur von der Hand eines der gröfsten Künstler herrühren kann. Nur zwei Meister können dafür in Betracht kommen, die unter den bahnbrechenden Bildhauern der Renaissance allein den grofsen Wurf in der Bildung und Bewegung ihrer Figuren mit gotischen Angewöhnungen in der Ausführung verbinden: Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti. Die Grofsartigkeit in der Haltung läfst beim ersten Blick vielleicht eher an Quercia denken. Aber in seinen beglaubigten Werken findet sich die Gewandung mit den schönen tiefen Langfalten niemals; seine Gewandung ist massig, aber brüchig und unruhig. Auch das Ebenmafs der Verhältnisse und die Schönheit in der Bildung des weiblichen Körpers wie die Grazie in der Bewegung sind von seiner Art wesentlich verschieden: lauter Eigentümlichkeiten, die dagegen für Ghiberti ganz bezeichnend sind. Ebenso die Tracht: das weite, hoch unter dem Busen gegürtete Kleid von dickem Stoff ist echt Ghibertisch. Beide Bronzethüren wie die Reliefs der Bronzetruhe des hl. Zenobius und des Taufbrunnens zu Siena weisen eine ganze Reihe jugendlicher Frauengestalten auf, deren nahe Verwandtschaft mit

unserer Karyatide augenfällig ist, namentlich wenn sie, wie Maria in der Verkündigung, im einfachen Hauskleide sind. Freilich finden wir gleichzeitig bei verschiedenen Florentiner Künstlern eine ganz verwandte Richtung auf das Pathetische, auf schwungvolle Bewegung, Schönheit der Formen und Lieblichkeit im Ausdruck, aber doch in wesentlich anderer Weise und verbunden mit anderen, sehr abweichenden Eigentümlichkeiten. So sind in der schönen Verkündigung des Museo dell' Opera, die irrtümlich dem Niccolò d' Arezzo zugeschrieben wird, die Figuren voller, und die massige Gewandung verhüllt fast vollständig den Körper; in der anmutigen, aber sehr abweichenden kleineren Gruppe desselben Motivs an Orsanmichele, die sicher ebenso unrichtig dem gleichen Meister zugeschrieben wird, ist die Gewandung knitteriger, die Durchführung der Extremitäten noch gotisch befangen und flüchtig; die beiden Figürchen von Maria und Johannes neben dem Kruzifix am Silberaltar im Museo dell' Opera und zwei ähnliche Figuren unter Ghibertis Namen im Museum zu Oxford sind dagegen schon herber, reicher im Detail und zeitlich offenbar schon vorgeschrittener.



Florentiner Meister vom Anfang des XV. Jahrhunderts
Maria von einer Verkündigungsgruppe
In den K. Museen zu Berlin

Gerade solche Vergleiche mit naheliegenden Bildwerken werden uns bei der Frage nach der Bestimmung der Karyatide immer wieder und immer bestimmter auf Ghiberti führen. Freilich besitzt gerade unser Museum eine Figur von gröfster Verwandtschaft, die der Richtung des Quercia zugeschrieben ist: die in Holz geschnitzte Maria von der grofsen Gruppe der Verkündigung, die ich zum Vergleich hier in Abbildung wiedergebe. Aber die Richtigkeit dieser Bestimmung ist mir zweifelhaft geworden. Die schöne volle Gestalt der Jungfrau mit ihrem hochgegürteten Kleid, den grofsen langen Falten, den anmutigen Formen steht dem Ghiberti, nicht aber dem Quercia nahe. Abweichender in seiner Art ist freilich der Engel: in seiner ruhigen Haltung, den knitterigen Falten seiner Gewandung, seinen vollen Backen und dem freundlichen Blick; aber darin steht er dem Quercia meist noch ferner. Es ist mir daher wahrscheinlich, dafs diese schöne Gruppe, die in Florenz erworben wurde, auch in Florenz entstanden ist und von einem stark von Ghiberti beeinflufsten Künstler aus dem ersten Viertel des Quattrocento herrührt.

Die Entstehung unserer Karyatide fällt jedenfalls in die Zeit der ersten, nicht der zweiten Bronzethür Ghibertis. Das Aufstofsen des Gewandes und der Schnitt desselben wie die unbeholfene Art in der Ausführung von Kopf und Händen lassen sie sogar unter die frühesten Arbeiten des Künstlers einreihen, wenn auch der dekorative Zweck und eine leichte Beschädigung am Kopf zu dieser Wirkung mit beitragen. Dafs Ghiberti hier schon ein antikes Motiv aufnahm, spricht keineswegs gegen diese frühe Entstehung, da er ja schon in seinem Konkurrenzrelief zur ersten Thür einen antiken

Torso in der Gestalt des nackten Isaak nachbildete. Dafs unsere Figur aber auch nicht früher entstanden sein kann, zeigt am besten der Vergleich mit einer besonders schönen Holzfigur der Maria von einer Gruppe der Verkündigung, die 1881 kurze Zeit in Florenz im Handel war und mir seitdem aus dem Gesicht entschwunden ist. Nebenstehend gebe ich die Nachbildung dieser etwa lebensgrofsen, jetzt unbemalten Statue, die einem trefflichen unmittelbaren Vorgänger Ghibertis in Florenz angehören mufs, von dem mir andere Werke nicht vorgekommen sind. In der Anordnung des Gewandes, das voll und beinahe glatt von den schmalen Schultern bis zum Boden herabfällt, wie in der Faltengebung, in der vollständigen Verhüllung des Körpers erscheint er weit trecentistischer als Ghiberti; in der einfachen Haltung und einer gewissen Befangenheit in der Bewegung ist er seiner Art fast entgegengesetzt; in der Schönheit und Durchbildung des Kopfes ist er ihm dagegen fast überlegen, und die vornehme Zurückhaltung in Bewegung und Ausdruck giebt gerade diesem Motiv einen besonderen Reiz. Die Figur kann, nach der Feinheit in der Behandlung von Kopf und Händen, kaum früher als um die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert entstanden sein.

Vorgänger des Ghiberti
Holzstatue der Maria
von einer Verkündigungsgruppe

Das Berliner Museum besitzt noch ein Werk Ghibertis, das als solches bisher nicht erkannt worden ist, weshalb ich es hier der Veröffentlichung der neu erworbenen Bronzestatuette anschliefse. Es ist das kleine, unscheinbare Modell eines Altars in einem Tabernakelrahmen, an dem drei Wappen zwischen den Konsolen der Basis Auskunft geben über die Besteller des Altars, der vielleicht nie zur Ausführung kam. Erworben wurde es in der Versteigerung des Nachlasses von Eugène Piot zu Paris. Dieses, leider durch Brüche mehrfach beschädigte, altbemalte Stuckrelief, wohl der Abgufs über ein Wachsmodell, zeigt eine Komposition von grofser Schönheit. Maria mit dem Kinde auf ihrem linken Arm steht unter einem zierlichen gotischen Baldachin, begleitet jederseits von einer Gruppe von sechs jugendlichen Engeln, die sich anbetend zu ihr wenden. Maria, in Halbrelief, erscheint auf der breiten Basis des Überbaues wie eine monumentale Statue, neben der sich beiderseits die anbetenden Engel, in etwas flacherem Relief, in geschmackvollen Gruppen klar ordnen; der leichte, reiche Aufbau des Baldachins ist in ganz flachem Relief nur angedeutet. Die Engel entsprechen genau den schlanken Jungfrauengestalten, die Ghiberti als Engel so gern seinen Heiligengeschichten beigiebt; ihre schönen Formen, ihre graziösen Bewegungen, ihre langen, weiten Gewänder mit den grofsen, tiefen Falten sind uns aus seinen Thüren, wie aus den Reliefs der Bronzetruhen und des Taufbrunnens in Siena geläufig. Aber hier, wo ein feierliches Bild der Andacht dargestellt werden sollte, sind sie gehaltener,

ruhiger, weniger ausgeschwungen in der Bewegung als sonst in den meisten Darstellungen des Künstlers. Charakteristisch für Ghiberti ist auch das Verschmelzen von Gotik und Renaissance in der Architektur. Während der Baldachin noch rein gotisch ist, zeigt der Rahmen schon volle Renaissanceformen, freilich noch von recht primitiver Art. Die Verhältnisse der einzelnen Glieder sind sehr unglücklich, die Formen massig und selbst plump, namentlich für das kleine, zierliche Relief, das sie einrahmen, und die Profilierungen und sonstigen Details, ja zum Teil selbst der Aufbau verraten



Lorenzo Ghiberti
Stucknachbildung eines Wachsmodells
In den K. Museen zu Berlin

noch gotische Gewöhnung. Der Stil des Reliefs in seiner meisterlich abgewogenen Komposition, in der mafsvollen Schönheit der Bewegung und Bildung der Gestalten, in dem ruhigen edlen Faltenwurf weist diese Arbeit in die mittlere Zeit des Künstlers, für die auch die Formen des Rahmens sprechen, der trotz seines gewaltigen Abstandes doch wohl nicht vor Donatellos Tabernakel an Orsanmichele entstanden ist; so verwandt ist er diesem im Aufbau, namentlich auch in dem eigenartigen Sockel mit doppelten Konsolen, und so vorgeschritten ist er andererseits schon gegenüber der Nische für den hl. Matthäus an Orsanmichele, die Ghiberti im Jahre 1424 ausführte.

* * *

Wie die kleine Figur der Karyatide, die einzige Bronzestatuette, die ich von Lorenzo Ghiberti kenne, nicht für sich erdacht war, sondern, wie wir sahen, den Teil eines gröfseren Monuments bildete, so waren auch sämtliche Bronzestatuetten, die wir mit Sicherheit auf Donatello zurückführen können, Bestandteile gröfserer Aufbauten oder standen sonst in Beziehung zu solchen. Die meisten befinden sich noch an ihrem Platze; es sind die etwa drittellebensgrofsen Figuren von zwei Tugenden und drei nackten Engeln am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena, für welche dem Künstler im Jahre 1428 Zahlung geleistet wurde. Von einer dieser Engelsfigürchen besitzt das Museo Nazionale in Florenz eine schöne, offenbar eigenhändige und bis auf das Fehlen der Flügel fast genaue Wiederholung, die wohl aus der Mediceersammlung stammt. Alle anderen Bronzestatuetten, die mit Bestimmtheit auf Donatello selbst zurückgeführt werden können, sind im Besitz des Berliner Museums. Einige ihm sehr nahestehende kleine Bronzen, wie der Putto mit dem Fisch im South Kensington-Museum und der Putto mit dem Füllhorn in der Eremitage, sind doch nur Arbeiten der Werkstatt oder Schule; und die treffliche Statuette des David, jetzt in der Sammlung Foulc zu Paris, die als sein Werk galt, ist vielmehr ein frühes Meisterwerk seines Schülers Bellano.

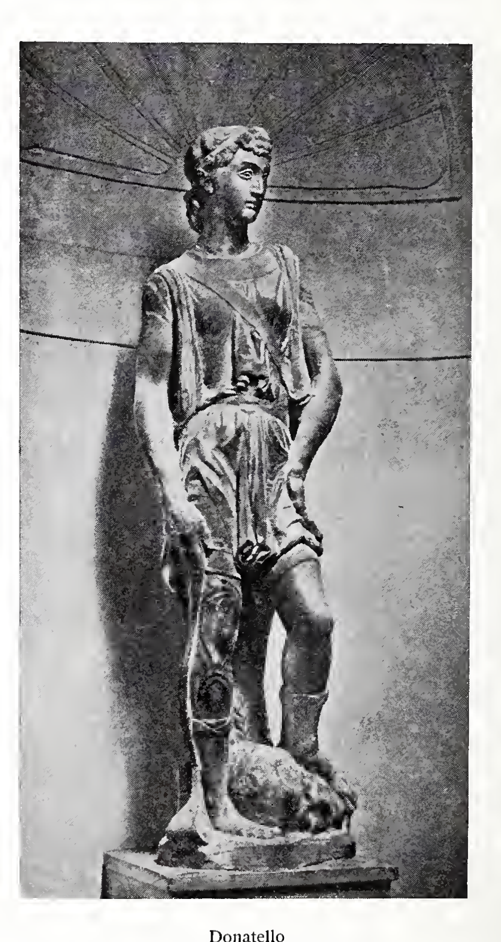
Bereits 1878 wurde für die Berliner Museen, zusammen mit mehreren bekannten Gemälden, die halblebensgrofse Bronzefigur des Täufers vom Fürsten Strozzi in Florenz erworben. Die alte Bezeichnung der Statuette als Werk Donatellos erwies sich als zutreffend; wie ich in einem früheren Bande dieser Zeitschrift, worauf ich für alles Nähere verweise (V. S. 27 ff.), darzulegen suchte, ist sie mutmafslich die Bronzefigur, welche dem Künstler am 10. Februar 1423 für das Taufbecken des Domes in Orvieto in Auftrag gegeben wurde und für deren Modell er am 29. April das Wachs geliefert erhielt. Der Charakter der Figur, ihre Haltung, die langen, vollen Falten des dicken Gewandes, die Behandlung der Extremitäten und andere Eigentümlichkeiten stimmen mit Donatellos Arbeiten aus den zwanziger Jahren, mit den Statuetten der Tugenden am Sieneser Taufbrunnen und namentlich mit den Marmorstatuen des Zuccone und Jeremias (1423—1426) am Campanile zu Florenz, wodurch die Annahme, dafs wir darin die für den Dom in Orvieto bestimmte Figur zu erkennen haben, noch wahrscheinlicher wird. An Ort und Stelle steht, schon sehr lange wie es scheint, eine Täuferfigur des XVI. Jahrhunderts. Da nun bei unserer Bronze der linke Arm mit dem darüber liegenden Gewandstück beim Gufs mifsglückt ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, dafs die Figur deshalb von der Domopera nicht abgenommen worden ist. Der abgebrochene Arm ist ungeschickt angesetzt, gewifs nicht vom Künstler selbst.

Die zweite Bronzestatuette der Berliner Sammlung stimmt fast genau mit der bekannten Marmorfigur des David in Casa Martelli zu Florenz überein. Dafs sie nicht eine Kopie der Marmorstatue ist, beweisen die Vorzüge vor dieser, die so augenfällig sind, dafs sich daraus die wesentliche Beihülfe eines Schülers bei der Ausführung des Marmors ergiebt; die Bronze giebt uns offenbar das Originalmodell desselben wieder. Statt des befangenen Ausdrucks in den weichlichen Zügen, die eher die eines schüchternen Mädchens sind, statt der lahmen Haltung, der schlaffen Glieder und der nüchternen Ausführung fast aller Details in der Marmorstatue zeigt die Bronze wuchtiges, echt Donatellosches Leben: kecke Wendung des derben Kopfes, jugendkräftige Glieder, prächtige breite Stellung, flotte Behandlung der meisterhaft angedeuteten Einzelheiten. Überall erkennt man die Hand und das Modellierholz des rasch und sicher skizzierenden Meisters; einige gröfsere Falten des Gewandes auf der Rückseite, einzelne Haarbüschel,

selbst die Nase sind zum Schlufs noch ganz flüchtig, aber mit überraschender Sicherheit mit groben Wachsklumpen angesetzt. Das Wachsmodell für die Marmorfigur hat der Künstler in Bronze ausgiefsen lassen, nur um es zu konservieren; denn die Bronze ist weder ziseliert noch hat sie Patina oder gar Vergoldung erhalten. Die Verwandtschaft der Figur mit der grofsen Bronzestatue des David, die der Künstler um 1430 für Cosimo dei Medici ausführte, läfst ihre Entstehung etwa in dieselbe Zeit rücken.



Donatello
Bronzestatuette des David
In den K. Museen zu Berlin



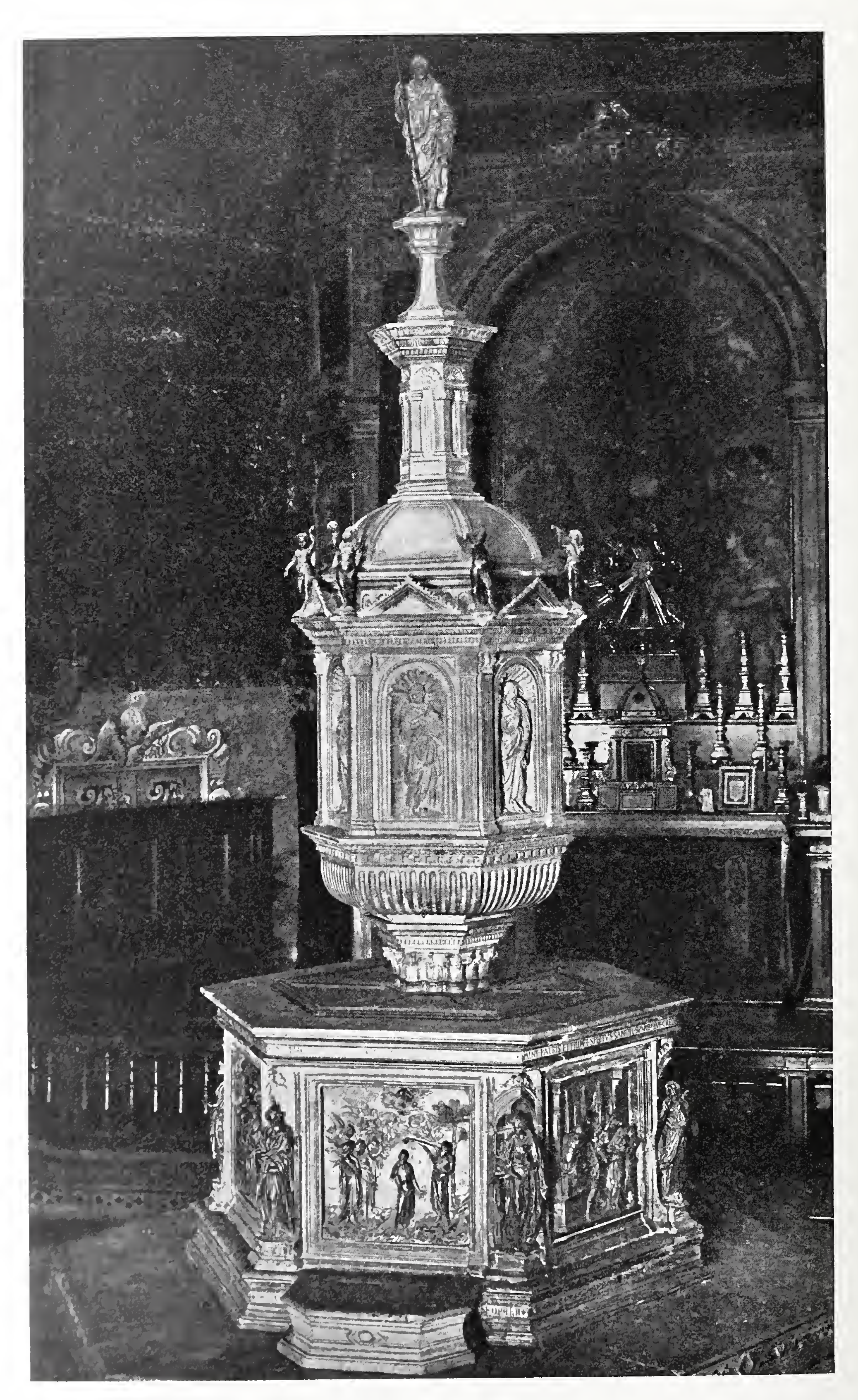
Donatello
Marmorstatue des David
In Casa Martelli zu Florenz

Diese Bronzestatuette, 37 cm hoch und ein Vollgufs, wie alle kleinen Bronzefiguren Donatellos, war eines der wenigen hervorragenden Stücke auf der Donatello-Ausstellung in Florenz; sie befand sich damals im Besitz einer Faentiner Familie und kam, nachdem sie durch die Hände mehrerer Händler gegangen war, 1895 in das Berliner Museum. Erst vor wenigen Wochen wurde das dritte Bronzefigürchen erworben, das ein historisches Werk Donatellos ist: der tamburinschlagende Engel auf einer Muschel. Die Abbildung in Heliogravüre überhebt mich einer näheren Beschreibung und ausführlichen Beweisführung. Die Bronze hat etwa drittel Lebensgröfse;

sie mifst mit der Muschel 37 cm. Die gleiche Gröfse, die gleiche Aufstellung auf einer Muschel über kleinem Kranz, die gleiche Behandlung und Formgebung haben die drei von Donatello modellierten musizierenden und tanzenden Engel auf dem Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena. Die drallen Körper, die feste Haut mit einzelnen scharfen Falten, namentlich an den Gelenken, die kurzen Arme, die kleinen fetten Finger, die breiten Gesichter mit den grofsen sprechenden Augen, dem frischen Mund, dem Stumpfnäschen, dem struffen, nach hinten lang und glatt herabhängenden Haar die starke, noch etwas ungeschickte Drehung im Leib, die Bildung der kleinen Flügel mit den scharf eingezeichneten Federn, die Bronzetechnik, der Vollgufs wie die Art der Ziselierung: alle diese und ähnliche Eigenheiten finden wir bei unserer Bronze genau wie bei den Engelstatuetten auf dem Sieneser Taufbrunnen und bei der lebensgrofsen Amorstatue im Museo Nazionale zu Florenz, die etwa gleichzeitig entstanden ist. Über die Vorzüge der Figur brauche ich nichts hinzuzufügen, da die Sieneser Bronzen, zu denen sie gehört, in Aller Erinnerung sind; nur eine unter diesen, der aufjauchzende Engel, von dem die wenig veränderte Wiederholung im Bargello sich befindet, ist von gleicher Schönheit wie unsere Engelsfigur.

Dafs unsere Bronze ursprünglich zu den Statuetten am Taufbrunnen gehört hat, wird dadurch ganz zweifellos, dafs auf dem sechseckigen Aufsatz über dem Taufbecken der sechste Engel fehlt. Ob er von vornherein aus irgend einem Grunde nicht zur Aufstellung gekommen, ob er später herabgenommen und in den Handel gelangt ist, zur Entscheidung dieser Frage habe ich weder in den Urkunden noch in den Guiden von Siena einen Anhalt finden können.[1]) Der Umstand, dafs die alte Patina wie die Vergoldung in der Mitte des Körpers völlig abgegriffen und eine hellere Naturpatina sich wieder gebildet hat, deutet darauf, dafs sie schon seit vielen Jahrzehnten, wenn nicht von jeher, in Liebhaberhänden war. Im Anfang dieses Sommers kam die Figur in einer Versteigerung eines der zahlreichen Winkelauktionsgeschäfte von London vor; sie wurde mit vollen 2 £ bezahlt, kam aber durch einen Zufall gleich in die Hand eines der besten englischen Kenner alter Bronzen, zugleich des bedeutendsten Händlers mit Bronzen, Murray Marks. Eine auffallende Eigentümlichkeit der Bronze war der Grund, dafs die wenigen Liebhaber, die sie damals sahen, sie nicht erkannten und dafs sie schliefslich in unseren Besitz gelangt ist. Unter der schwärzlichen, ganz charakteristischen Quattrocentopatina ist die Figur nämlich vergoldet; wo die Patina durch Angreifen abgegangen ist, hat sich eine Naturpatina gebildet, die durch die kaum erkennbaren Reste der Vergoldung auffallend hell und glänzend ist, der Patina sehr ähnlich, die man noch immer für die Bronzen aus der Zeit Ludwigs XVI. und des Empire in Anspruch nimmt, während sie gerade für die florentinischen Bronzen des Giovanni da Bo-

[1]) Die Urkunden geben die Zahl der Engel auf dem Taufbrunnen, die Donatello und Giovanni Turini zu liefern hatten, nicht näher an, doch lassen sie sich leicht feststellen: von den fünf Engeln zeigen zwei die schwache Hand des Turini, die drei übrigen sind ganz charakteristische Arbeiten Donatellos. Trotzdem behauptet Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe, dafs den beiden Künstlern je drei Engel in Auftrag gegeben und dafs sie von ihnen geliefert worden seien, und er scheint anzunehmen, dafs sie vollständig auf dem Tabernakel des Taufbrunnens stünden. Die alten wie die neuen Guiden von Siena, soweit sie überhaupt die Zahl der Engel erwähnen, geben sie gleichfalls als vollzählig an, während Hans Semper in seinen verschiedenen Arbeiten über Donatello nur von vier Engeln spricht. Auch ich habe im Jahre 1870 nur vier an Ort und Stelle gesehen; wenige Jahre darauf, als das Ganze für unser Museum geformt wurde, befanden sich, wie jetzt, fünf Engel auf dem Tabernakel: drei von Donatello und zwei von Turini.



Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena



DONATELLO

TAMBURINSCHLAGENDER PUTTO



logna und seiner Schüler charakteristisch ist. Dadurch hat die kleine Figur noch eine besonders malerische Erscheinung.

Der Umstand, dafs die Vergoldung unter der alten künstlichen Patina sitzt, macht es mir wahrscheinlich, dafs sie nur angebracht wurde, um diese dunkle Patina leuchtender und durchsichtiger erscheinen zu lassen. Dafs sie nicht etwa in späterer Zeit über die alte Vergoldung gesetzt wurde, scheint mir schon der Umstand zu beweisen, dafs sie ganz dünn und nicht poliert ist. Da diese Patina durch Angreifen aufserordentlich leicht abgeht und bei den meisten Bronzen des XV. Jahrhunderts nur noch hier und da in den Tiefen sich erhalten hat, ist dies meines Wissens bei anderen Bronzen noch nicht beobachtet worden. Wertvoll wäre es, die übrigen Statuetten Donatellos auf dem Sieneser Taufbrunnen, die leider sehr dunkel und viel zu hoch stehen, daraufhin zu untersuchen, ob auch hier unter der dunklen künstlichen Patina Vergoldung angebracht ist. Jedenfalls geschah dies nur bei besonders wertvollen und sorgfältig ziselierten Stücken, wie uns solche unter den zahlreichen kleinen Bronzen dieser Zeit nur wenige erhalten sind.

Aus altem Besitz der Berliner Museen stammt eine etwas kleinere nackte Kinderfigur in Bronze (sie ist 27 cm hoch und Vollgufs), welche mit der Sammlung Minutoli als antik erworben wurde und als solche bis vor wenigen Jahren im Antiquarium ausgestellt war; seither ist sie der Abteilung der Renaissancebronzen überwiesen worden. Was Ernst Curtius besonders bestimmte, an ihrem antiken Ursprung festzuhalten, war die eigentümliche Farbe der Bronze, die in ihrer bräunlichen Patina einzelne gröfsere rötliche Flecken hat; dies betrachtete er als eine Eigentümlichkeit der korinthischen Bronzen, während es sich, wenn auch selten, gleichfalls bei Statuetten wie bei Medaillen und Plaketten des XV. und aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts findet, namentlich wenn diese, wie es hier der Fall zu sein scheint, längere Zeit in der Erde gelegen haben. Denn dieses rötliche Kupferoxydul liegt unter dem Grünspan und kommt nur zu Tage, wenn dieser entfernt wird; es ist in der Regel nur eine dünne Schicht, die sogar schon bei längerer sorgfältiger Patinierung der Bronze in freier Luft verschwindet. Auch diese Patina hat wohl darauf geführt, sie für antik zu halten. In der Erfindung, in Bewegung und Typus erscheint sie aber mehr als ein charakteristisches Werk des Quattrocento wie als das antike Vorbild dafür. Die naturalistische Behandlung der Oberfläche, die fleischige Erscheinung ist ebensowenig antik wie die lebhafte Bewegung des genrehaften Motivs: Amor ist dargestellt, wie er die Sehne über den Bogen zieht, in den er mit dem rechten Bein hineintritt. Ihre Zugehörigkeit zu der Donatelloschen Gufshütte in Florenz zeigt schon ein Blick auf die nebenstehende Abbildung, aber an Donatello selbst möchte ich doch nicht denken. Bei einem Vergleich mit den charakteristischen Kinderfiguren Donatellos, wie sie unser tamburinschlagender Engel zeigt, erweist sich die Auffassung zu einfach, die Formengebung hat nicht die Breite und Derbheit des Künstlers, die kleinen Hände und Füfse, die niedlichen Züge des Gesichts, so sehr der Typus an ihn erinnert, finden wir nicht bei Donatello. Auch dafs wir hier offenbar schon eine selbständige Statuette, nicht das Stück eines gröfseren Monumentes vor uns haben, spricht schon gegen die Zuweisung an Donatello. Welchem Schüler oder Nachfolger sie zuzuschreiben ist, dafür habe ich noch keinen Anhalt gefunden. Am nächsten steht diesem Figürchen eine bekannte ganz kleine Bronzestatuette des Bargello: ein nackter Putto, der auf seinem Rücken eine grofse Vase an den grofsen (teilweise abgebrochenen) Henkeln trägt. Auch sie ist unbestimmt, und meines Wissens ist auch nie ein Künstlername dafür genannt worden. In Bewegung und Verhältnissen weniger gut ist die in einzelnen Zügen dieser verwandte

gröfsere Statuette eines Amor, der im Begriff ist den Bogen abzuschiefsen, im Museo Nazionale zu Florenz (Sammlung Carrand), die geradezu auffallend kleine Füfse und schwache Beine hat. In Ziselierung, Patina und Durcharbeitung aller Einzelheiten bis auf die Vergoldung der Haare und des Köchers ist diese am Ende des XV. oder schon im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts entstandene Figur eine der kostbarsten Bronzen, die aus dieser Zeit auf uns gekommen sind.



Schule des Donatello
Bronzestatuette des bogenspannenden Amor
In den K. Museen zu Berlin

DIE KAROLINGISCHE MALEREI UND PLASTIK IN REIMS

VON GEORG SWARZENSKI

Als sich die stilkritische Methode auch der Kunst des karolingischen Zeitalters zu bemächtigen begann, mufste der Versuch gemacht werden, dem nun gesichteten Materiale eine auch den zurückblickenden historischen Sinn befriedigende und belebende zeitgemäfse Wirklichkeit zu verleihen, seine thatsächliche Existenz in Sein, Werden und Wirken gewissermafsen zu fundieren. Es lag am nächsten, die künstlerische Produktion mit dem Namen von Persönlichkeiten zu verbinden, die in der Geschichte des damaligen Geisteslebens einen guten Klang besafsen und wo möglich einen greifbaren Wert in diesem darstellten. Alkuinbibeln! Fehlte es an geeigneten Persönlichkeiten, so that es eine entsprechende Institution: Schola palatina, Hofkunst, Klosterschule! Aber der Kunstgeschichte ist es nicht gelungen, den künstlerischen Dingen jener Zeit in ähnlicher Weise gerecht zu werden, wie es die moderne Philologie und Paläographie, vor allem in den genialen Untersuchungen Ludwig Traubes, auf ihrem Gebiete, der litterarischen Produktion gegenüber that. Und was hier gelang: hinter den Namen fühlbare Kräfte mit ihrem individuellen Wollen, mit ihren Abstufungen der Begabung und der Aufgabe, zu erkennen, Lehrer und Schüler, Unternehmer und Arbeitskräfte, Dichter, Gelehrte, Schreiber, Korrektoren, Sammler und Bibliophilen, ist dort kaum versucht worden. Alkuin, der in den Kunstgeschichten eine so grofse Rolle spielt, interessierte sich jedenfalls für Kunst, selbst für die künstlerische Ausgestaltung der Schrift sehr wenig;[1]) und über künstlerische Persönlichkeiten der Zeit auch nur einen annähernden Grad der Helligkeit zu werfen, die die philologische Forschung etwa über einen Lupus von Ferrières brachte, ist von uns kaum angestrebt worden. Man suchte auf andere Weise das künstlerische Material mit der geschichtlichen Wirklichkeit zu amalgamieren: man liefs den heiklen Zusammenhang mit einzelnen Persönlichkeiten fallen und begnügte sich mit der allgemeinen Bestimmung nach geographischen Gesichtspunkten! Mit der stilkritischen Betrachtung war so die Frage nach der Lokalisation der Denkmäler in den Vordergrund getreten. Man that dies nicht, um Hintergrundsstimmung zu machen, sondern aus einer methodischen Notwendigkeit von zwar öfters überschätzter, aber niemals ganz zu leugnender sachlicher Bedeutung. Die Gefahr war nur die, dafs man die einmal gewählten örtlichen Bezeichnungen als Etiketten und Schlagworte auffafste, die ein Eingehen auf alle feineren Beziehungen überflüssig zu machen schienen und besonders in Büchern allgemeiner

---

[1]) Siehe Traube im Neuen Archiv d. Ges. f. ält. deutsche Geschichtsk. XXVII. 1901. S. 281.

Bestimmung zur Quelle unglaublicher Verkehrtheiten wurden. Es sind aber oft gerade jene feineren Beziehungen, und besonders die grofse Anzahl der nicht ganz restlos einzuordnenden Kunstwerke, die uns die innere Kraft, den Wert und die Entwickelung einer Kunst erschliefsen.

Nur für zwei der karolingischen, westfränkischen Schulen, von denen man seit Janitschek in der kunstgeschichtlichen Litteratur spricht, ist eine Lokalisation wirklich gelungen: Tours und Reims. Es ist diese letztere Schule, die einen ungeheuren Zuwachs in ihrer kunstgeschichtlichen Wertschätzung gewann, als Goldschmidt[1]) und mit ihm Durrieu,[2]) das bilderreichste Denkmal der karolingischen Malerei, den Utrechtpsalter, ihr zuwiesen, indem sie seine stilistische Zusammengehörigkeit mit dem unter Erzbischof Ebo von Reims im benachbarten Kloster Hautvillers entstandenen Evangelienbuch der Stadtbibliothek zu Epernay erkannten. Denn es ist nicht nur das Quantum an bildlichen Darstellungen, das hier in die Wage fällt, sondern vor allem die aufserordentliche künstlerische Qualität, die diese beiden Werke so bedeutungsvoll macht. Es ist aber irreführend, den künstlerischen Charakter der Schule einseitig nach diesen beiden Arbeiten und ihren engsten Verwandten zu bestimmen; die Betrachtung derselben im Zusammenhang mit anderen Werken, die uns eben den Begriff der Reimser Schule ergeben, lehrt vielmehr, dafs hier ein bestimmter Meister mit seiner Werkstatt zu Worte gekommen ist, dessen Sonderart sich deutlich von dem allgemeinen Schulcharakter abhebt. Es sind nicht nur untergeordnete Dinge der Technik und ähnliches, die den Meister — wir fassen das Wort, ähnlich wie Tikkanen, im Sinne von »Kollektivpersönlichkeit« auf — als solchen hervorheben, sondern gerade die wesentlichen, überragenden Eigenschaften seines künstlerischen Temperamentes lassen ihn aus dem Gesammtbilde der Schule in einem gewissen, ganz unzweideutigen Sinne herausfallen: die Frage, die Goldschmidt etwas zögernd aufgeworfen hat,[3]) nach den Beziehungen des Meisters zur englischen Kunst, ist unbedingt zu bejahen. Die Leidenschaftlichkeit der Auffassung, die Energie der Darstellung, das bewegte, exzentrische Pathos der Gebärde, das improvisierend Geistreiche der Technik findet in der autochthonen französischen Malerei nicht ihresgleichen. So zweifellos die Wirksamkeit dieses bedeutenden Künstlers in dem nordfranzösischen Atelier ist, und so unmöglich sein Hauptwerk, wie man früher annahm, ein englisches Produkt sein kann, so sicher doch ist seine Abhängigkeit von der englischen Kunst. Seine grofse Begabung liegt ganz in der Richtung, die die englische Malerei des frühen Mittelalters verfolgte, um auf diesem Wege die bedeutendsten Leistungen innerhalb der gesamten Malerei des Abendlandes ihrer Zeit hervorzubringen. Man vergleiche Stil und Technik dieses Künstlers — ich verweise auf Goldschmidts Beschreibung — mit englischen Arbeiten, und ein Zweifel wird kaum möglich sein.

Andererseits ist es nicht zu verkennen, dafs Form und Inhalt seiner Kompositionen in dem einen Werke wenigstens, für das allein ein reiches Vergleichsmaterial vorliegt, dem Ebo-Evangeliar, ganz unter dem Einflufs der karolingischen Kunst des Kontinents stehen, und zwar jener Schule, der es am besten gelang, die weiche Wirkung spätantiker Malereien nachzuahmen, der eigentlichen Renaissanceschule, über deren Begriff wir freilich uns noch zu äufsern haben. Schwerer ist es, das Verhältnis der Illustrationen des Utrechtpsalters zu der karolingischen Kunst des

[1]) Repert. f. Kunstw. XV. 1892. S.156 ff.
[2]) Mélanges Julien Havet. Paris 1895. p. 639 ff.
[3]) A. a. O. S. 169.

Kontinents festzustellen. Denn zu einem sicheren Ergebnis über die künstlerischen Quellen dieses imponierenden Cyklus ist es trotz zweimaliger monographischer Behandlung[1]) noch nicht gekommen. Wie dem auch sei, das Zustandekommen dieser Redaktion — es handelt sich dabei wohl ebensowenig um absolute Kopie wie um absolute Neuschöpfung, keinesfalls aber um etwas Traditionelles! — ist ein Unternehmen, das die zielbewufste Energie der fränkischen Bestrebungen verrät, mit ihrem Sammeleifer und jener Monumentenkenntnis, die die ausgedehntesten Beziehungen und vorzüglichsten Verbindungen voraussetzt, über die die geistig interessirten Kreise des Frankenreiches in so erstaunlicher Weise verfügten. So scheint in der That dieser Cyklus charakteristische Merkmale karolingischen Geistes zu zeigen und nicht englisch zu sein. Aber dem steht doch, in gewissem Sinne wenigstens, entgegen, dafs diese Redaktion, von den der Schule des Utrechtpsalters selbst angehörigen Psalterien in Troyes[2]) und Oxford[3]) abgesehen, nur in England nachweisbar ist und von vornherein das spezifisch englische Prinzip der Dreiteilung zeigt, — Thatsachen, die längst bekannt sind und ihrerseits auch für eine Beeinflussung des Stiles von England her sprechen.

Wenn man für die wesentlichen Merkmale des Stils und der Technik, die Ebo-Evangeliar, Utrechtpsalter und ihre engsten Verwandten aufweisen, englischen Einflufs annehmen will, so hat das nur eine Schwierigkeit, die nicht verhehlt werden soll. Die verwandten englischen Handschriften, soweit sie bekannt geworden sind, sind jünger als die Arbeiten unseres nordfranzösischen Ateliers, und noch die letzte Monographie des Utrechtpsalters von Tikkanen lehnt aus diesem Grunde den Gedanken an eine Herkunft aus England ab. Aber in diesem Falle wären wir genötigt, die Heimat dieses Stils, der in Frankreich nur kurze Zeit, wenige Jahrzehnte hindurch, und dazu in enger lokaler Begrenzung, aber in seinen wesentlichen Elementen in England in verschiedenen Abstufungen und mehrere Jahrhunderte hindurch zu verfolgen ist, geradezu in das Atelier unseres Meisters zu verlegen. Das hiefse, die ganze englische Kunst, die stets als eine für frühmittelalterliche Begriffe eminent nationale empfunden wurde und dort, in England, eine so fortwirkende Lebenskraft bewies, ableiten aus einer nachweislich sporadischen Strömung, die als solche in Frankreich selbst kaum merkliche Spuren hinterliefs. Zu diesem Schritt kann man sich bei einer doch so lückenhaften Kenntnis der Kunst dieser Zeiten nicht entschliefsen, zumal wir die intensive und mannigfache Beeinflussung Frankreichs durch England auf Schritt und Tritt verfolgen und, wie gesagt, auch in ikonographischer Beziehung die Reimser Psalterillustration auf England weist. Ein wirklicher Beweis wird freilich nicht eher zu erbringen sein, als eine datierte ältere Bilderhandschrift dieses Stils gefunden ist.[4]) Ob wir dieses Glück je haben werden, ist zweifelhaft! Deshalb zur Bekräftigung folgende Erwägungen.

Die anerkanntermafsen höchst merkwürdigen Qualitäten des Stils und der Technik unseres Meisters treten mit einem Male in vollster Sicherheit und routiniertester Handhabung auf. Unmöglich in der gesamten französischen Karolingerkunst oder gar

[1]) Siehe Gräven, Repert. f. Kunstw. XXI. 1898. S. 28 und jetzt besonders Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I, Heft 3.

[2]) Kathedralschatz. Goldschmidt, a. a. O. S. 159.

[3]) Bodleiana. Douce Ms. LIX, a. a. O. p. 163 ff.

[4]) Wenn die Miniaturen der sogenannten Biblia Gregoriana in London (Royal Ms. I. E. 6) nicht ganz wesentlich jünger als die Handschrift sind, können sie jedenfalls an Alter mit den Reimser Arbeiten konkurrieren. Siehe Tikkanen, a. a. O. S. 175.

speziell in der Lokalschule, in der er arbeitet und ein Atelier gründet, Symptome einer Entwickelung zu entdecken, deren Resultat die von ihm vertretene Kunst wäre. Im Gegenteil, er wirkt wie von aufsen hineingeworfen in diese Reimser Kunstschule, deren ursprünglich breite malerische Tendenzen gerade in technischer Beziehung den stärksten Gegensatz bilden zu seiner Zeichenmanier. Und schwer genug mag es ihm gefallen sein, mit seinen Kunstmitteln und auf seine Weise jene malerische tonige Wirkung, die dort traditionell war und verlangt wurde, zu erreichen. Wir bewundern deshalb sein Ebo-Evangeliar (Abb. 4), aber wir glauben nicht, dafs, wenn seine Kunst dort wirklich entstanden und ursprünglich wäre, er darauf verfallen wäre, ein Werk wie dieses zu schaffen, das unter ganz anderen Gesichtspunkten betrachtet sein will, als sie ihm eigen sind. Er ist exotisch und will sich akklimatisieren.[1])

Um die Stellung des Künstlers und der Richtung, die er in der nordfranzösischen Malerei vertritt, ganz zu begreifen, ist es nötig, das Verhältnis der Reimser Schule zu einer Gruppe von Handschriften zu bestimmen, die seit Janitschek als Erzeugnisse einer besonderen Schule, der »Palastschule«, bezeichnet werden. Es zeigt sich nämlich, dafs, abgesehen von den wenigen, durch Goldschmidt selbst nachgewiesenen engsten Verwandten des Utrechtpsalters, die übrigen Denkmäler der Schule fast schrittweise ein Abweichen von jener eigentümlichen Richtung erkennen lassen, die, so entschieden sie im Utrechtpsalter mit der Kraft des Neuen und Exzeptionellen auftritt, allmählich in gewohnte, und zwar wohl bekannte, karolingische Bahnen zurückläuft. Bereits eine Handschrift, wie das aus dem Reims benachbarten Beauvais stammende Evangelienbuch der Bibliothèque Nationale,[2]) in welchem Goldschmidt die für jene Sonderrichtung charakteristischen Merkmale sogar noch stärker findet als in der wiederum als Reimser Erzeugnis gesicherten Hinkmarbibel,[3]) läfst diese speziellen Merkmale nur noch in einigen wenigen Zügen, wie den unteren Gewandpartien, erkennen. Und die nächste Handschrift, die in diesem Zusammenhang aufgeführt wird, das Evangelienbuch von Blois,[4]) zeigt kaum noch eine Spur jener absonderlichen strichelnden und wischenden Pinselführung. Es ist nun bereits von Janitschek gesehen worden, dafs diese Handschrift genau die Gemälde reproduziert, die das sogenannte »Evangelienbuch Karls des Grofsen« in der Wiener Schatzkammer[5]) giebt (Abb. 1 und 2). Dieses merkwürdige Denkmal bildet für Janitschek nun den Ausgangspunkt für seine Theorie der Palastschule, indem er es als solches zusammenstellt mit zwei Evangelienhandschriften in Brüssel und Aachen. Schon die genaue Wiederholung der Gemälde der Wiener Handschriften im Evangeliar von Blois hätte Janitschek stutzig machen sollen, als er seine Theorie aufstellte. Denn es zeigt sich, dafs die Übereinstimmung beider Handschriften nicht nur den Inhalt der Darstellungen, die Kompositionen betrifft, sondern, dafs sie auch stilistisch so eng miteinander gehen, dafs sie nur Erzeugnisse *einer* Schule

[1]) In gewissen Elementen seines Stils wird umgekehrt der Einflufs der ursprünglichen Reimser Kunst fühlbar, wie er andererseits auch diese beeinflufste.

[2]) Ms. lat. 17968. Bastard, Peintures, etc. IV. Pl. 124—127. Janitschek, Adahs. S. 94. Leitschuh, a. a. O. S. 205, 324. Goldschmidt, a. a. O. S. 162ff. Berger, Hist. de la Vulgate, p. 279. Die Handschrift mufs spätestens im XII. Jahrhundert in Beauvais gelegen haben, wie die Lokalheiligen des aus dieser Zeit stammenden »Comes« beweisen.

[3]) Reims, Bibl. munic. Ms. 1 et 2. Goldschmidt, a. a. O. S. 162. Berger, a. a. O. p. 281.

[4]) Bibl. Nat. Ms. lat. 265. Bastard, a. a. O. IV. Pl. 128—130. Goldschmidt, a. a. O. S. 163. Berger, a. a. O. p. 276, 280.

[5]) Janitschek, a. a. O. S. 72ff. Taf. 20—22. Daselbst weitere Litteratur. Leitschuh, a. a. O. S. 76, 192, 428. Berger, a. a. O. S. 275, 421ff.



Abb. 1. Evangelist Matthäus
Aus dem sogenannten Evangeliar Karls d. Gr.
Wien, Schatzkammer



Abb. 2. Evangelist Matthäus
Aus dem Evangeliar aus Blois
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 3. Evangelist Matthäus
Aus dem Evangeliar aus Kleve
Berlin, K. Bibliothek



Abb. 4. Evangelist Matthäus
Aus dem Ebo-Evangeliar
Épernay, Stadtbibliothek

sein können. Der einzige einigermafsen beachtenswerte kompositionelle Unterschied zwischen den Gemälden beider Handschriften ist der, dafs statt der Landschaft hinter dem Johannes des Evangeliars von Blois im Wiener Kodex eine Architektur sich findet. Aber diese Architektur stimmt nun wieder so ganz mit der hinter dem Matthäus jener anderen Reimser Evangelienhandschrift aus Beauvais, dafs sich der Kreis nur um so besser schliefst und ein Zweifel an der Zuweisung der Wiener Handschrift an die Reimser Schule ausgeschlossen ist. In gleich exakter, fast mathematischer Weise ist die Zugehörigkeit der beiden anderen Handschriften, die Janitschek der Palastschule zuweist, zur Reimser Schule nicht zu erbringen; aber auch hier ist ein Zweifel kaum möglich, wie die Betrachtung der Kompositionen, des malerischen Stiles, der ganzen Bildform u. s. w. lehren. Die Gestalten der vier Evangelisten auf einem gemeinsamen Bilde in beiden Handschriften geben in den Bewegungsmotiven wie in ihrer Stellung in der Landschaft nur Variationen dessen, was in der Schule uns auch sonst noch begegnet. Wenn die Darstellung eines einzelnen Evangelisten auf einem besonderen Bilde der Brüsseler Handschrift [1]) etwas herausfällt, so ist dies zur Genüge daraus zu erklären, dafs hier das Vorbild eines antiken Autorenbildes unmittelbarer gewirkt hat als sonst. Die eigentümlich flaue Modellierung des rechten Ärmels enthüllt eine exklusive Reimser Spezialität auch in diesem Bilde! Selbst die von den übrigen Arbeiten abweichende einfache, teils recht bescheidene Form der Canonesbogen in dieser Handschrift spricht in nichts gegen unsere Zuweisung, da dieselbe auch im übrigen, d. h. in ihrer kalligraphischen Ausstattung, keine eigentliche Prachthandschrift ist und auch keinen Initialschmuck aufweist. Auch die Canones der Wiener und Aachener Handschriften lassen übrigens das für die Schule sonst so charakteristische Beiwerk neben den Giebeln vermissen, ohne uns deshalb auf andere Bahnen, als sie die stilistische Betrachtung ergeben hat, zu führen; denn der architektonische Aufbau ist der gleiche wie sonst in der Schule, und sogar die Einzelmotive sind nachzuweisen, besonders deutlich in der Giebelarchitektur des Markus im Evangeliar aus Beauvais. Wer aber in der Einfachheit der Canones, d. h. in dem Fehlen der sonst so beliebten kleinen landschaftlichen, figürlichen, antikischen und genrehaften Darstellungen ein entscheidendes Element erblicken wollte, das die Zuweisung der Handschriften an eine gemeinsame Schule ausschlösse, betrachte das Canonesbild in der bisher unbeachteten, übrigens geringen Handschrift der Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 271. Man findet da die denkbar schwerste, massive Einfachheit der Architektur, und doch ist die Handschrift ein offenkundiges Erzeugnis der Reimser Schule. Der auf Bl. 18 erhaltene Canonbogen ist die architektonische Umformung des typisch Reimser Bildrahmens, interessant auch deshalb, weil er wohl sicher nach einem antiken Vorbild geschaffen ist.

Unsere Ausführungen, die bei dem Fehlen eingehender Abbildungen nur besonders auffallende Merkmale betonen wollten und noch viel weiter gesponnen werden können, beruhen allein auf stilkritischen Merkmalen. Bemerkt sei aber, dafs auch charakteristische Dinge der Buchform, die Paläographie und sehr entscheidende Eigentümlichkeiten liturgischer Art, über die ich an anderer Stelle handeln werde, die Arbeiten der Janitschekschen Schola Palatina der Reimser Schule zuweisen. Hier sei nur noch ein Wort über Initialornamentik gesagt. Nämlich auch von diesem einseitigen Standpunkt aus zeigt es sich, dafs das Evangeliar der Wiener Schatzkammer, die einzige Handschrift der sogenannten Palastschule, die Initialornamentik aufweist, nur der Reimser Schule angehören kann. Merkwürdig ist aber das Eine, und deshalb

[1]) Aufnahmen aus der Brüsseler Handschrift verdanke ich Herrn Dr. Haseloff.

hebe ich es allein hier hervor, dafs die Initialornamentik dieser Handschrift, die am intensivsten die breiten malerischen Qualitäten der Schule zeigt, am engsten zusammengeht gerade mit der Handschrift, die innerhalb der Schule ihren Antipoden bildet, mit dem Utrechtpsalter! [1])

So sehen wir, dafs bereits das bekannte Material den Schlufs auf die Identität der beiden bisher getrennten Schulen verlangt. Noch klarer wird die Sachlage durch die Betrachtung zweier wichtiger karolingischer Bilderhandschriften, die von der kunstgeschichtlichen Litteratur noch nicht beachtet wurden: zunächst eine Evangelienhandschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin: [2]) ein prächtiger Codex aureus, der aus Kleve stammt und vorübergehend, wie andere Handschriften aus Deutschland, am Anfange des Jahrhunderts in der Bibliothèque Nationale zu Paris sich befand. Die Handschrift giebt sich auf den ersten Blick als ein Hauptwerk unserer Schule zu erkennen. Wir finden in den Bildern der vier Evangelisten zunächst schon das aus den bereits erwähnten Denkmälern bekannte charakteristische, fast quadratische Format, die massiven, ornamentlosen, breiten Farbenstreifen als Bildrahmen, die gleichen Kompositionen, dieselben Landschaften mit dem kleinen, aus den Berghöhen des Hintergrundes hervortauchenden Symbol, die breite, tonige, malerische Auffassung, welche ein starkes Hervortreten der Lokaltöne vermeidet, im wesentlichen auf die Kontrastwirkungen von Licht und Schatten hinarbeitet und dabei in der Gewandmodellierung zeichnerische Effekte verwendet. Die Typen, Hände, Bewegungsmotive lassen in den Dargestellten sofort alte Bekannte erkennen. Das in seiner Art grofsartige Motiv des Markus (Abb. 5) finden wir bei demselben Evangelisten der Wiener Handschrift und des Evangeliars von Blois. Das Motiv des Matthäus (Abb. 3) kehrt ebenfalls in diesen beiden Handschriften genaustens wieder, bis auf die Stellung der Füfse, die ihrerseits wieder mit dem gleichfalls fast identischen Bilde des Ebo-Evangeliars (Abb. 4) übereinstimmt. Eigenartiger sind Lukas und Johannes; dieser am meisten stimmend mit dem im Evangeliar von Beauvais, jener eine Kombination gebend von Motiven des Markus im Ebo-Evangeliar und der eben genannten Handschrift, sowie des Matthäus der letzteren. Auch die Initialornamentik ist die typische unserer Schule, stellenweise freilich etwas unbeholfen, in manchen Bildungen aber wieder am nächsten dem Ebo-Evangeliar und der Handschrift aus Beauvais stehend. Keine genauen Analogien finden sich für die Canonesbogen, die ornamentlos in Gold gegeben sind und deren schlanke Architekturen in der Schule sonst nicht wieder vorkommen. Auch diesem Denkmal gegenüber scheint es unmöglich, an der Scheidung von sogenannter Palastschule und Reimser Schule festzuhalten, indem man sich unmöglich bei der Zuweisung derselben für die eine oder andere der Schulen im Sinne Janitscheks und seiner Nachfolger entschliefsen könnte. Ein Beweis mehr für die Einheit der Schule.

Eine zweite Bilderhandschrift, die ich an dieser Stelle in die kunstgeschichtliche Litteratur einführen will, ist ein Physiologus der Stadtbibliothek in Bern. [3]) Die zahlreichen, ebenfalls in Deckfarben ausgeführten Gemälde der Handschrift sind inhaltlich wie künstlerisch von gleicher Bedeutung. Stil und Technik, Farbengeschmack und Malweise,

[1]) Als analoge Erscheinung sei darauf aufmerksam gemacht, dafs gerade das Ebo-Evangeliar und das der Wiener Schatzkammer die einzigen Arbeiten der Schule sind, die ornamentierte Bildrahmen aufweisen!

[2]) Cod. theol. lat. fol. 260.

[3]) Cod. 318 (Bl. 7—22b). Siehe Neues Archiv der Ges. f. ält. deutsche Geschichtsk. XXVII. 1901. S. 274.

formale Äufserlichkeiten und intime Details verraten sofort die Zugehörigkeit zu unserer Schule. Die Wiedergabe von Mensch, Tier und Landschaft ist gleich charakteristisch für das, was man seit Janitschek Reimser Schule nennt. Gerade in dieser Handschrift läfst aber eine genauere Vergleichung besonders der Kopftypen eine bestimmte Hand erkennen: die Hand des Meisters, von dem das Bild der vier Evangelisten unter dem thronenden Christus in der Brüsseler Handschrift der sogenannten Palastschule herrührt. Ohne ein paläographisches Urteil präjudizieren zu wollen, darf die Annahme einer gemeinsamen Künstlerhand für beide Denkmäler somit ausgesprochen werden. Die Gemälde des Berner Physiologus sind uns deshalb ein weiterer und vielleicht überzeugendster Beleg dafür, dafs die bisher übliche, kunsthistorische Auffassung der mit dem Hofe wandernden und ihrem ganzen Sinne nach anderen Zwecken dienenden Schola Palatina falsch ist.



Abb. 5. Evangelist Markus
Aus dem Evangeliar aus Kleve
Berlin, K. Bibliothek

Aber auch für die spezielle Geschichte der Reimser Schule ist die Zuweisung dieses Denkmals von gröfster Wichtigkeit. Nicht nur, dafs hiermit ein bedeutender Zuwachs des Bilderkreises und somit der Interessensphären dieser Schule gegeben ist, sondern vor allem deshalb, weil die Beschäftigung der Reimser Buchmaler mit dem Physiologus auf diese selbst von Einflufs gewesen ist. Die Frage, die seiner Zeit Leitschuh mit Recht aufgeworfen hat[1]) und die als Vermutung neuerdings von Strzygowski für die byzantinische Kunst aufgestellt wurde,[2]) ob die Tierdarstellungen des Physiologus von Einflufs waren auf die Canonesdekoration, ist für die Reimser Schule somit wohl sicher zu bejahen. Speziellere Untersuchungen haben hier allerdings einzusetzen; ebenso wie für die Beziehungen der Schule zur antiken Buchmalerei, für welche das Vorhandensein eines illustrierten Reimser Physiologus ja von entscheidender Bedeutung ist. In eben diesem Sinne ist aber noch auf zwei astronomische Bilderhandschriften hinzuweisen: den bekannten Vossianus 79 in Leiden,[3])

[1]) a. a. O. S. 409.
[2]) Der Bilderkreis des griechischen Physiologus. Byz. Archiv. II. 1899. S. 101 f.
[3]) Siehe Georg Thiele, Antike Himmelsbilder. Berlin 1898. S. 77 ff. mit Abbildungen.

dessen Gemälde bereits als Kopien nach antiken Malereien erkannt sind, und eine bisher leider nicht berücksichtigte Handschrift der Bibliothèque Nationale,[1]) welche beide offenbar in den Kreis unserer Schule gehören und sich speziell den breiten malerischen Arbeiten anschliefsen. Genauere Vergleiche, besonders die Beobachtung der Bewegungsmotive, die von dem üblichen karolingischen Modus in einer bestimmten Richtung abweichende, accentuierte Stellung der Beine, das Motiv des aufgestützten Fufses,[2]) des Ausbiegens der Hüfte u. s. w. in den kleinen figürlichen Darstellungen neben den Canonesgiebeln in verschiedenen anerkannten Handschriften unserer Schule, ergeben den merkwürdigen Schlufs, dafs hier in einigen Fällen das Vorbild jener antiken Kompositionen des Germanicus entschieden gewirkt hat, ein Schlufs, der seinerseits wieder unsere Bestimmung dieser astronomischen Bilderhandschriften bestätigt.[3])

Es sind besonders die mannigfach sich kreuzenden Beziehungen, die wir oft gerade zwischen den Denkmälern, die als Individuen innerhalb der Schule die stärksten Gegensätze darstellen, verfolgen konnten, welche die Entstehung in einer gemeinsamen Schule für die beiden bisher getrennten Gruppen beweisen, — Beziehungen, die durch Einführung weiteren Materiales sich noch weiter verfolgen liefsen.[4]) Was aber die Zuweisung der drei von Janitschek als Erzeugnisse der Palastschule hingestellten und somit von Reims losgelösten Arbeiten betrifft, so ist zu bemerken, dafs dieses Vorgehen nur darin seine Erklärung findet, dafs eine dieser Handschriften von der Tradition mit der Persönlichkeit Karls des Grofsen in Zusammenhang gebracht wurde. Aber hiervon kann keine Rede sein. Stilkritisch liegt auch nicht eine Spur von Veranlassung vor, diese drei Arbeiten für wesentlich älter zu halten als die übrigen frühen Reimser Malereien. Sie gar als Erzeugnisse besonderer künstlerischer Bestrebungen einer vorhergehenden Generation (Karl der Grofse anstatt Ludwig der Fromme!) anzusehen, ist völlig ausgeschlossen. Auch vom paläographischen Standpunkt aus betrachtet machen die betreffenden Handschriften einen keineswegs sonderlich frühen Eindruck. Die eigentliche Malschule der frühen karolingischen Zeit, d. h. diejenige, in der die Be-

[1]) Ms. lat. 5543.

[2]) Siehe Evangeliar von Blois Bl. 4.

[3]) Vergl. den Herakles und Arktophylax (Thiele S. 93 und 96 Abb.) mit dem Pfeilwerfer, Palmenträger und Jäger: Bl. 12b, 10b, 13, den Wagenlenker (Thiele S. 100) mit der linken Figur auf Bl. 10b, den Kepheus (Thiele S. 102) mit dem Bogenschützen Bl. 15b bei Ebo. Ferner den Ophiuchos und die Zwillinge (Thiele S. 95 und 98) mit den männlichen Statuetten in einem Evangeliar auf Veste Koburg (s. u. S. 96 f.), die Andromeda (Thiele S. 106) mit den weiblichen Statuetten in der Münchener Handschrift Clm. 5250 (s. u. S. 93). Die Stellung der Beine beim Laufen des Orion (Thiele S. 120) vergl. mit den Figuren auf Bl. 10b bei Ebo, die Art des liegenden Sitzens beim Jupiter und Eridanos (Thiele S. 90 und 125) mit der sitzenden Figur auf Bl. 12 bei Ebo. Der Adler (S. 90 und 118) ist fast identisch mit dem im Evangeliar des Aachener Münsterschatzes. Auch auf die Wiedergabe der Fabelwesen (Beauvais Bl. 6b, Koburg Canon 1) dürften Bildungen wie die des Ziegenfisches und Ketos (Thiele S. 116, 125) von Einflufs gewesen sein.

[4]) Wir haben hier nicht die Absicht einen Katalog zu geben. Weitere Evangelienhandschriften der Schule sind Harl. 2826 und ein bei Yates Thompson in London befindliches Manuskript. Siehe Tikkanen, a. a. O. S. 200, 225, Anm. Reimser Sakramentare: Vaticana. Regin. 191. Siehe Archiv der Ges. f. ält. d. Geschichtsk. XII, 270. Ebner, Quellen und Forschungen etc. Iter Italicum S. 237. Vergl. auch Chevalier, Sacramentaire et martyrologe de l'abbaye de St-Rémy, etc. Bibliothèque liturgique, Tome VII. 1900. Unter den Reimser Handschriften in Berlin ein Meisterwerk der Schule mit Initialornamentik Cod. Phill. 1741.

strebungen Karls des Grofsen zur Ausführung kamen, und aus deren Erzeugnissen heraus am ehesten diese Bestrebungen des grofsen Kaisers zu bestimmen sind, ist keine andere als die Schule, aus der die Adahandschrift mit ihren Vorläufern und Genossen hervorging. Bei diesen deckt sich in der That mehrfach eine auf Karl den Grofsen weisende Tradition mit den dokumentarischen Angaben der Monumente, und wenn überhaupt künstlerische Arbeiten, so sind es eben diese, die ein Anrecht haben, in die Schola palatina verlegt zu werden, vorausgesetzt, dafs nicht eine andere geistliche Anstalt als Entstehungsort nachgewiesen werden kann.[1]) Aber selbst wenn das eine oder andere der von diesen so grundverschiedenen Erzeugnissen unserer (erweiterten) Reimser Schule in die Zeiten Karls des Grofsen zurückginge, brauchten wir uns in unseren Schlüssen, die stilistische Erwägungen ergaben, nicht irre machen zu lassen. Denn es ist zu beweisen, dafs Reims bereits in frühester karolingischer Zeit eine Malschule besessen hat. Diesen Beweis giebt das Reimser Sakramentar, welches laut Inschrift im Auftrage des Diakon Godelgaud vom Priester Landpert geschrieben und auf das Jahr 799 datiert ist.[2]) Leider ist dieses Denkmal bei einem Brande im Jahre 1774 zu Grunde gegangen; doch hat uns Mabillon wenigstens eine Nachzeichnung des Gregorbildes hinterlassen, welche auch in Mignes Ausgabe des römischen Sakramentars wiedergegeben ist.

Durch unsere erweiterte Auffassung der Reimser Schule erscheint jene merkwürdige Richtung des Utrechtpsalters (und seiner Verwandten im engsten Sinne) in anderem Lichte als bisher. Sie ist nicht der Ausgangspunkt und Anfang einer selbständigen Schule, sondern tritt als eine besondere, entschieden mit der Persönlichkeit eines ganz aufserordentlich begabten Künstlers zusammenhängende Nebenströmung in der bereits bestehenden Schule auf. Und zwar ist ihr Auftreten nicht das des Werdenden, Suchenden, Unbestimmten, sondern das des Fertigen, Vollendeten, Bestimmenden, das sich schroff neben das bereits Gültige stellt. Gerade diese Thatsache aber, dafs wir zwar den Einflufs, aber nicht das Werden einer stilistisch und technisch auf französischem Boden so aufsergewöhnlichen Richtung verfolgen können, nötigt im Zusammenhang mit den bereits anfangs geäufserten Beobachtungen, dieselbe als von aufsen und zwar von England überkommen aufzufassen. Der Meister des Utrechtpsalters und seine Gehülfen bilden so eine Parallelerscheinung zu jener gleichfalls nordfranzösischen Schule, die die Franzosen als École franco-saxonne bezeichnen, deren häufige Arbeiten, im Figürlichen völlig abhängig von anderen französischen Schulen, in ihrer reizvollen Ornamentik den gleichen englischen Einflufs zeigen, der in die Reimser Schule durch den Einflufs unseres Meisters in das Figurenbild eindringt. Wir begreifen diesen Einflufs durchaus; denn es ist nicht nur der Reiz des Exotischen, sondern eine überragende künstlerische Persönlichkeit hier mit im Spiele. Man betrachte nur die straffe Festigkeit der mehr gewischten als umrissenen Konturen und vergleiche die Art, wie diese Gestalten auftreten und zugreifen mit anderen karolingischen Arbeiten! Legt man das Hauptgewicht auf die Technik, so kommt dieser Richtung freilich nur eine temporäre lokale Bedeutung zu, deren allmähliches Abnehmen jedoch

[1]) Jedenfalls mufs das Verhältnis der Palastschule zu den »Klosterschulen«, die, verbunden mit den führenden Bischofssitzen, die gegebenen Bildungsstätten im Bereiche der karolingischen wie der ihr folgenden Kultur darstellen, gerade das umgekehrte sein, als wie es Janitschek darstellt, indem er diese als von jenen angeregt auffafst; a. a. O. S. 64.

[2]) Delisle, Mém. sur d'anc. sacramentaires p. 87. Ad. Ebner, Quellen und Forschungen etc. I. Iter Italicum S. 454. Migne, Patr. Lat. LXXVIII, p. 545.

weniger als Symptom des Verfalls, als ein Zurückgleiten in gewohnte Bahnen erscheint. Geht man jedoch weiter, so erkennt man, dafs gerade durch diese Richtung entscheidende formbildende Faktoren in die französische Karolingerkunst kamen, ohne welche die grofsen Fortschritte der Gestaltengebung und Komposition älteren, gleichzeitigen und selbst jüngeren Arbeiten gegenüber, die von dieser Strömung unberührt geblieben sind, nicht zu verstehen wären.[1])

Durch die Zuweisung der bisher als Erzeugnisse der Palastschule geltenden Arbeiten mufste unsere Auffassung von der Reimser Schule bereits eine wichtige Erweiterung erfahren. Um so mehr ist dies der Fall, als wir durch stilistische Vergleichung auch eine Reihe plastischer Arbeiten derselben zuweisen müssen, d. h. ein plastisches Atelier, das neben den Miniatoren arbeitet, anzunehmen haben. Für die Elfenbeinplastik ist das bereits erkannt, und ohne weiter hierauf einzugehen, nenne ich nur als stilistisch besonders markante Beispiele aufser den berühmten Pariser Stücken eine Tafel des Britischen Museums mit der Darstellung der Hochzeit zu Kana,[2]) die Kreuzigungstafel auf dem Einbande der Cimelie 57 der Münchener Staatsbibliothek[3]) und eine Tafel des Nationalmuseums daselbst,[4]) welche ihr Gegenstück findet in einer hervorragenden, meines Wissens unbekannten Schnitzerei im Grofsherzoglichen Museum zu Weimar, welche eine Darstellung des Thomaswunders und der Himmelfahrt giebt (Abb. 6). Typen, Gestaltengebung, Bewegungsmotive, Gestikulation und Kompositionsweise decken sich mit dem englisch beeinflufsten Miniatorenatelier. Ein

Abb. 6. Thomas und Himmelfahrt
Elfenbeintafel im Grofsh. Museum
zu Weimar

[1]) Dies lehrt vor allem der Vergleich mit der Malerei in Tours. Die Gruppe der Adahandschrift folgt so durchaus anderen Gesetzen, dafs sie in diesem Zusammenhang nicht in Betracht kommt.

[2]) Westwood p. 125, Nr. 278. Gräven I, Nr. 36.

[3]) Westwood p. 458, 124, Nr. 276. Vöge, Malerschule S. 113 ff. P. Weber, Geistliches Schauspiel etc. S. 22. Taf. IV. Molinier, Ivoires p. 134.

[4]) Katalog V, Nr. 160. Cahier-Martin, Mélanges. II. 1851. Pl. VIII, p. 39 ff. Molinier, a. a. O.

Zweifel an der Reimser Entstehung ist somit durch den Zusammenhang mit dieser auf französischem Boden einzig stehenden lokalen Richtung ausgeschlossen.

Genau das Gleiche läfst sich nun aber auch für eine bedeutende Gruppe karolingischer Goldschmiedearbeiten nachweisen. W. M. Schmid hat jüngst in einer diesem Thema gewidmeten Studie[1]) einige Hauptwerke der mittelalterlichen Goldschmiedekunst für Frankreich und die karolingische Zeit in Anspruch genommen: die Reliefs auf dem Einband des Codex aureus zu München (Abb. 7),[2]) das Arnulfciborium der reichen Kapelle daselbst[3]) und den Wolfinusaltar in Mailand,[4]) welch letzterer unbegreiflicherweise noch von M. G. Zimmermann als italienische Arbeit des XII. Jahrhunderts angesehen wurde. So klar es ist, dafs Schmids allgemeine Bestimmung richtig ist, und teilweise auch schon früher anerkannt war, so kann ein Blick auf die bereits betrachteten malerischen und plastischen Arbeiten der Reimser Schule keinen Zweifel lassen, dafs es gerade diese Schule ist, der jene Goldschmiedereliefs zuzuweisen sind.[5]) Als ein weiteres Meisterwerk dieses Reimser Goldschmiedeateliers nenne ich den Schmid entgangenen Rückeinband eines aus Lindau stammenden Evangelienbuches, das vor kurzem noch Lord Ashburnham besafs. Die Abbildung (8), die ich nach einer ziemlich schwer zugänglichen farbigen Publikation[6]) dieses Denkmals gebe, enthebt mich, die stilistische Zugehörigkeit weiter zu begründen. Die Reliefs des Arnulfciboriums, des Codex aureus in München (Abb. 7) und des Lindauer Buchdeckels (Abb. 8) dürften der gleichen Hand zuzuschreiben sein.

Zur Vervollständigung des Bildes, das wir so durch stilistische Vergleichung von der Bedeutung der Reimser Schule gewinnen, sei im besonderen Hinblick auf die plastische Thätigkeit noch auf Schriftquellen aufmerksam gemacht, aus denen wir die Existenz wichtiger verschollener Arbeiten entnehmen. Den bereits von Goldschmidt gebrachten Notizen[7]) füge ich hinzu, was Flodoard in seiner Historia Remensis von Erzbischof Hinkmar, dem Nachfolger Ebos, sagt: Evangelium aureis argenteisque describi fecit litteris, *aureisque* munivit *tabulis* et gemmis distinxit pretiosis.[8]) Das eigentliche Hauptwerk der Schule, an Umfang etwa als Gegenstück zum Wolfinusaltar zu betrachten, mufs jener »Altaraufbau für den Schrein des St. Remi« gewesen sein, der mit Gemmen und Edelsteinen aufs reichste besetzt, in getriebener Arbeit

---

[1]) Repertor. f. Kunstw. 1900. XXIII. S. 197 ff.

[2]) Swarzenski, Regensburger Buchmalerei S. 29.

[3]) Schmid, a. a. O. S. 15. Swarzenski, a. a. O. S. 198. Molinier, Orfèvrerie réligieuse p. 93 ff.

[4]) Schmid, a. a. O. S. 199. Molinier, a. a. O. p. 81. Pl. II. Swarzenski, a. a. O. S. 30 ff. Anm. Photogr. Alinari 14156—14159.

[5]) Für den Einband des Codex aureus vergl. hierfür bereits Leitschuh, a. a. O. S. 325 ff. Schmids allgemeine stilistische Bestimmung (S. 198 a. a. O.) beruht ebenfalls auf Vergleichung mit Miniaturen, krankt aber daran, dafs die heterogensten Dinge untereinandergeworfen werden: »Bibel Lothars« (existiert gar nicht!), Psalterium Karls des Kahlen (Schule von Corbie), Evangeliar von St. Médard (Adagruppe!).

[6]) Vetusta Monumenta. Vol. VI. Westminster 1885. Pl. II. Da die stilistische Übereinstimmung dieses Denkmals mit dem Codex aureus auch für die ornamentalen Rahmungen gilt, können diese auf dem Münchener Einband nicht, wie Schmid will, ins späte X. Jahrhundert gesetzt werden, sondern sind als den figürlichen Reliefs gleichzeitig anzusehen.

[7]) Siehe Goldschmidt, a. a. O. S. 166 ff.

[8]) Siehe Berger, a. a. O. S. 282 ff. Flodorardi Hist. Rem. III, 5.

Darstellungen aus dem Leben des hl. Nikasius und Remigius,[1]) der Madonna und des Kruzifixus gab, die uns aufser Flodoard ein Inventar von 1669 überliefert hat.[2])

Nach dem, was wir so, ohne dabei eine Vollständigkeit des Materiales zu erstreben, über die Schule, den Umfang und die Originalität ihrer Leistungen, ihre zeitliche Ausdehnung von den Tagen Karls des Grossen bis auf Karl den Kahlen, gesagt haben, ist es nicht zu verwundern, dafs ihr Einflufs auf die gleichzeitige und folgende Kunst ein aufserordentlicher war. Gerade im frühen Mittelalter scheinen künstlerische Einflüsse oft weniger an unmittelbarer persönlicher Einwirkung als an der vorbildlichen Kraft der Denkmäler zu hängen. Deshalb ist es wichtig, einen Blick auf die Absatzgebiete, wie wir sie aus den Provenienzen erhaltener Arbeiten kennen lernen, zu werfen. Zunächst fällt hierbei (vom Reimser Gebiet abzusehen!) der Niederrhein auf: Aachen, Kleve, Xanten, Koblenz, Düsseldorf.[3]) Gehen wir weiter nördlich, in die Gebiete des heutigen Belgien, so finden sich zwei bisher unbeachtete Handschriften, welche hier zu beachten sind. Zunächst ein schönes Evangelienbuch aus Stavelot, einst der Hamilton-Bibliothek gehörig, jetzt in Berlin.[4]) Bereits bei diesem könnte man zweifelhaft sein, ob in ihm ein unmittelbares Erzeugnis der Schule, das durch äufsere Umstände nach Belgien kam, vorliegt, oder ob es als Leistung einer besonderen (belgischen) Filialschule anzusehen ist. Ganz sicher in Belgien ist aber eine zweite, hier zu nennende Handschrift entstanden: ein Evangelienbuch in München,[5]) welches allerdings infolge einer scheinbar sehr ergiebigen Benutzung als heilkräftiges Mirakelbuch in sehr schlechten Zustand geraten ist! Aber genug ist übrig geblieben, um in ihm ein künstlerisch reichhaltiges, inhaltlich und formal interessantes Zeugnis eines wahrscheinlich in der Gegend von Lüttich arbeitenden Künstlers zu erkennen, dessen Charakter völlig von der Reimser Schule bestimmt wird.

Auffallender und bedeutsamer als in diesen nördlichen Gegenden ist es, dafs wir auch in einem räumlich sehr entfernten Kunstgebiet, das aber innerhalb der noch so wenig beachteten Kunst dieser Zeiten auf eigentlich deutschem Boden eine wichtige Rolle spielt, eine ganz unmittelbare Beeinflussung von Reims erkennen: in Bayern. Dies beweisen die Evangelistenbilder der beiden im Auftrage des Bischofs Anno von Freising (854—875) entstandenen Evangelienbücher der Münchener Staatsbibliothek,[6]) die in den Typen und — trotz der Roheit deutlich fühlbar — selbst in der Technik völlig abhängig von Reimser Vorbildern sind, wenn nicht gar der Künstler zum

---

[1]) Vergl. für dieses Thema die Elfenbeintafel des Museums zu Amiens Inv. Nr. 61, die gerade aus diesem Grunde für die Beziehungen Reims-Metz (s. unten) wichtig ist. Westwood Nr. 325. Molinier Ivoires, p. 143.

[2]) Clemen, a. a. O. S. 51 ff. Swarzenski, a. a. O. S. 31 Anm. Mon. Germ. Poet. Lat. III. p. 413 ff.

[3]) Die genannte Londoner Elfenbeintafel.

[4]) Königl. Bibl. Hamilton 253. Vergl. Neues Archiv der Ges. f. ält. d. Geschichtskunde VIII. 1883. S. 337.

[5]) Staatsbibliothek. Clm. 5250. Der dem merkwürdigen Stande der Inklusen angehörige Schreiber nennt sich am Schlusse des Codex (Bl. 205b); sein Name ist Framegaudus, wohl derselbe, den ich noch als Schreiber einer Pariser Handschrift nachweisen kann (Ms. lat. 17969). Da die künstlerische Ausstattung dieser Handschrift aber einem anderen lokalen Kreise angehört (s. unten), möchte ich Framegaudus nicht als den Künstler, sondern als Schreiber betrachten.

[6]) Clm. 17011. c. p. 56 (aus Schäftlarn) und Clm. 6215 (aus Freising). Siehe Swarzenski, a. a. O. S. 17 ff. Anm. 27.

Studium in Reims — dann freilich mit wenig Glück! — vorübergehend geweilt hat. Zu beachten ist, dafs die beiden Freisinger Arbeiten nicht allein stehen: In einer aus Weltenburg i. B. stammenden, sicher bayrischen Handschrift des IX. Jahrhunderts der Wiener Hofbibliothek[1]) finden wir die Federzeichnung eines Evangelisten, die einem Reimser Originale noch näher kommt als die genannten Freisinger Malereien. Die Zeichnung ist entschieden feiner, gewandter und geistreicher als bei diesen; aber der günstigere Eindruck liegt doch im wesentlichen darin, dafs in der Weltenburger Zeichnung die abschreckende Roheit einer malerischen Behandlung, wie sie der Freisinger Künstler zeigt, wegfiel. Einem guten Reimser Originale gegenüber fällt auch diese Zeichnung sehr ab. Speziellere Eigentümlichkeiten, wie z. B. die durch falsche Verkürzungen bewirkte Verdrückung des Gesichts, beweisen, dafs die Künstler der genannten drei Arbeiten aus derselben Schule hervorgegangen sind. Wir haben es hier also mit Leistungen einer systematisch und schulmäfsig unter bestimmten Reimser Einflüssen arbeitenden bayrischen Lokalschule des IX. Jahrhunderts (Freising) zu thun, deren Vorhandensein natürlich ganz andere Gesichtspunkte ergiebt als z. B. jene völlig improvisierten Zeichnungen des Wessobrunner Gebets, auf deren Betrachtung etwa die Kritik der deutschen Karolingerkunst in der Regel zugeschnitten zu werden pflegt.[2])



Abb. 7. Goldreliefs auf dem Einbande des Codex aureus der K. Hof- u. Staatsbibliothek zu München

[1]) Cod. 1234. Bl. 14b.

[2]) Vermutungsweise, ohne das Original zu kennen, möchte ich auch die künstlerische Ausstattung einer aus dem Michaelskloster in Lüneburg stammenden Handschrift in Hannover (Königl. Staatsarchiv Cod. I. 38), die mir durch eine Photographie Grävens bekannt wurde, als deutsche Nachahmung einer Reimser Arbeit, nicht als Reimser Original bezeichnen. Siehe Zeitschr. d. Vereins f. Niedersachsen 1901 S. 315f.

Kehren wir in unseren Betrachtungen wieder zu den grofsen, bekannten westfränkischen Schulen der Zeit zurück, so zeigt sich auch hier, dafs der Einflufs der Reimser Schule ein aufserordentlicher war: er zeigt sich zunächst innerhalb des gesamten Gebietes der nordfranzösischen Malerei, einschliefslich der belgischen Gegenden. Die besten Leistungen, die jene bereits erwähnte, aber entschieden nicht, wie man immer annimmt, an eine einzelne lokale Werkstatt gebundene, sondern an mehreren Orten des nördlichen Frankreichs zu verfolgende Schule aufweist, die Janitschek auf St. Denis lokalisieren wollte und die die Franzosen École francosaxonne nennen, stehen denen der Reimser Schule am allernächsten. Typen und Bewegungsmotive sind deutlich aus dieser Schule abgeleitet; ebenso Form und Behandlung der landschaftlichen Elemente. Das in seiner Art ohne Parallelen stehende Bild der Kreuzigung im sogenannten Evangeliar Franz' I. deckt sich in der Gestalt des Kruzifixus fast ganz mit dem des Lindauer Reliefs. Auch speziellere Dinge des Stils und der Technik finden durch diese Beeinflussung ihre beste Erklärung; doch dürften Beziehungen zu Tours gerade in dieser Handschrift mit in Betracht zu ziehen sein. In gröfserer Reinheit zeigt sich der Reimser Einflufs auch in technischen Dingen und der malerischen Auffassung bei einem zweiten bekannten Hauptwerk der Schule: in den kleinen Bildern auf dem Johannes-Zierblatt des Evangeliars in Arras. Derselben nordfranzösischen Schule nun hat Delisle ein Denkmal zugeschrieben, welches Janitschek seiner »Schule von Corbie« zuweist: die Bibel von St. Paul bei Rom, [1]) das bilderreichste Zeugnis der karolingischen Malerei nach dem Utrechtpsalter. Typen, Gestaltengebung, Bewegungsmotive sind auch in



Abb. 8. Goldreliefs
auf dem Einbande eines Evangeliars
aus Lindau

[1]) Photografie Tuminello, Rom.

dieser Handschrift völlig beeinflufst von der Reimser Kunst; die Kompositionsweise findet ihre engste Parallele im Utrechtpsalter. So ist es auch fraglos, dafs noch Eigentümlichkeiten des Stils und der Technik selbst der späten und für diese eigentlich typischen Arbeiten der sogenannten »Schule von Corbie« nur durch Nachwirkungen früherer Reimser Einflüsse zu verstehen sind. Den unmittelbaren Einflufs gerade des englisch beeinflufsten Reimser Ateliers finden wir aber bei einer innerhalb dieser »Schule« deutlich hervortretenden Sondergruppe,[1]) von deren Erzeugnissen Janitschek und seine Nachfolger nur das Colbert-Evangeliar[2]) kannten, dem aber vor allem noch ein sogenanntes Evangeliar Karls des Kahlen in Paris[3]) zuzuweisen ist, das eine völlige Replik findet in einem schönen Codex aus der Sammlung Hüpsch in der Grofsherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt.[4]) Diese Untergruppe wird von besonderer Wichtigkeit, weil sie ihrerseits wieder Beziehungen zur franko-sächsischen »Schule« zeigt,[5]) — Beziehungen, die bei Heranziehung weiteren Materiales ein fast unentwirrbares Netz wechselseitiger Beeinflussungen ergeben, die aber vor unserem Auge ein Bild von geradezu unerhörter Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit in diesem nordfranzösischen Kreise entstehen lassen, wie es nach den üblichen Darstellungen auch nicht geahnt werden kann. Wie die Fäden zwischen den einzelnen Lokalschulen hier auch immer laufen, stets ist Reimser Einflufs mit im Spiele.

Merkwürdiger als hier im Norden Frankreichs ist es, dafs wir den Reimser Einflufs in stärkster stilistischer Beziehung an einem Orte finden, dessen Bedeutung für das karolingische Kunstleben zwar immer angenommen, aber, zumal Janitscheks Versuch einer Lokalisierung der Adagruppe auf diesen Ort völlig gescheitert ist, niemals wirklich festgelegt wurde: Metz. Malereien, deren Entstehung in Metz dokumentarisch gesichert ist, sind allerdings nicht nachzuweisen. Aber eine grofse Reihe von Umständen, die zu verfolgen hier zu weit führen würde, nötigen zu der Annahme, dafs eine Anzahl kunsthistorisch wichtigster Arbeiten hier in der That entstanden sind: das bekannte Drogosakramentar, dem sich zwei prächtige Evangelienhandschriften in Paris eng anschliefsen[6]) und denen als ein weiteres bedeutendes Denkmal ein aus Gandersheim stammendes Evangelienbuch auf Veste Koburg hinzuzufügen ist. Was diese Arbeiten auf den ersten Blick den eigentlich nordfranzösischen Werken gegenüber

---

[1]) Diese Sondergruppe steht von den Handschriften, die zum eigentlichen Stamm der Schule gerechnet werden, dem Evangeliar des Célestins am nächsten. Eine weitere provinzielle Abzweigung dieser Gruppe bilden folgende eng zusammengehörige Arbeiten: das Evangeliar von Morienval im Kathedralschatz zu Noyon, ferner Paris Bibl. Nat. Ms. lat. 17969 (Framegaudus! s. oben) und Bibl. de l'Arsénal Ms. 612, — wohl bereits Anfang des X. Jahrhunderts.

[2]) Paris Bibl. Nat. Ms. lat. 324.

[3]) Daselbst Ms. lat. 323.

[4]) Cod. 746. Siehe Neues Archiv der Ges. f. ält. d. Geschichtsk. XI. 1886. S. 410 f.

[5]) Cheltenham, Cod. 21787. (Phot. danke ich Ad. Goldschmidt). Der mit dieser Handschrift zusammenhängenden Untergruppe der École franco-saxonne, die im Stil der figürlichen Darstellungen sich scharf abhebt von den oben genannten Evangelienbüchern Franz' I. und zu Arras, schliefst sich noch eine dritte Gruppe an, die mehr auf das französisch-belgische Grenzgebiet hinweist: als typische Vertreter für diese können der Ludwigpsalter in Berlin und Cimelie 2 in Kremsmünster gelten. Eine vierte greifbare Strömung innerhalb der École franco-saxonne ist durch Einflüsse von Tours charakterisiert: z. B. Cambray Ms. 309.

[6]) Bibl. Nat. Ms. lat. 9383 und 9388. Letzteres als »Evangeliar Ludwigs des Frommen« geltend, aber wohl jünger.

unterscheidet, ist eine Ausbildung des Pflanzenornaments zu einer von aller äufserlichen tektonischen Gebundenheit an Initial- und Architekturformen losgelösten Freiheit und Selbständigkeit von hervorragender Schönheit. Gleiches begegnet uns sonst nirgends; aber einerseits erkennen wir hierin merkwürdige Beziehungen zu den deutschen Schulen von St. Gallen und Reichenau,[1]) andererseits finden wir eine Parallelerscheinung in der reichen Ausbildung pflanzlicher Formen in der sogenannten »Schule von Corbie«. Sieht man von diesem eigenartigen, reizvollen Schmuck ab und betrachtet nur die Struktur der Dekorationen, Architekturen, und vor allem die zahlreichen, auch ikonographisch so bedeutsamen bildlichen Darstellungen unserer vier Metzer Handschriften, so erkennt man sofort die engste stilistische Verwandtschaft mit der Reimser Schule, und teilweise speziell mit der im Utrechtpsalter vorliegenden Unterströmung. In den szenischen Bildern finden wir dieselbe flotte und treffende Art der Komposition, die gleiche Gestikulation, dieselbe heftige Art der Bewegung, selbst in den Typen und technischen und ikonographischen Dingen eine grofse Verwandtschaft.[2]) Vor allem sind es aber jene wunderlichen und amüsanten, genrehaften und antikisierenden Gestalten, die die Canonesbogen beleben, deren Herkunft aus dem Vorstellungskreise der Reimser Kunst nicht verkannt werden kann. Die Gestalt der Halbfigur eines Gebälkträgers mit ausgebreiteten Armen im »Evangeliar Ludwigs des Frommen«, die ganz ähnlich auch in der Koburger Handschrift wiederkehrt, findet ihren engsten Verwandten in entsprechenden Bildungen des Hamilton-Evangeliars aus Stavelot in Berlin. Die reichste Verwendung figürlicher Darstellungen in den Canones zeigt aber unsere Gandersheimer Handschrift in Koburg (Abb. 9). Die Reimser Herkunft dieser Gestalten ist fraglos und in einzelnen Fällen direkt zu belegen: die merkwürdigen Fabelwesen auf zwei Blättern dieser Handschrift stimmen fast genau mit solchen im Evangeliar von Beauvais u. s. w. Was den Koburger Codex aber besonders interessant macht, sind Nachbildungen nackter antiker statuarischer Figuren, die (vielleicht durch das Medium der frühbyzantinischen Kunst[3]) vermittelt!) an den Seiten der Canonesgiebel auftreten und sowohl in Reimser Originalen, wie auf Bl. 4 des Evangeliars von Blois, als in jenem Münchener Buche, das ich einer belgischen Filiale zuwies, vorkommen. Ohne des weiteren auf die mit diesen Denkmälern zusammenhängenden Fragen einzugehen, sei nur bemerkt, dafs sehr bezeichnenderweise hier in Metz, genau so wie in den entsprechenden Schulen Nordfrankreichs, der Reimser Einflufs nicht in dem einseitigen Sinne einer Beeinflussung gerade von seiten der einen in Reims heimischen Strömung, die im Utrechtpsalter und seinen engeren Verwandten vorliegt, auftritt. Nur das Drogosakramentar und die kleinen evangelischen Szenen im sogenannten Evangeliar Ludwigs des Frommen sind von dieser speziellen Richtung beeinflufst, während im übrigen unsere Metzer Gruppe nichts von jener strichelnden,

[1]) Siehe Haseloff in Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier 1901. S. 169.

[2]) Siehe Leitschuh, a. a. O. S. 326f., und bereits Delisle, a. a. O. S. 100ff. Für eine liturgische Beziehung der Drogo-Handschrift zu Reims ist die Feier des Remigius-Tages (Bl. 95 b) wichtig.

[3]) Vergl. z. B. die sehr ähnlichen Statuetten im Physiologus zu Smyrna Bl. 32. Abbildung bei Strzygowski, a. a. O. Taf. IV. Auch die Architekturen hinter den Evangelisten des Evangeliars der Wiener Schatzkammer finden enge Parallelen in byzantinischen Darstellungen, z. B. Wien, Hofbibl. Cod. theol. gr. CCXL. Beste Abbildung bei W. Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei u. s. w. Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses XXI. 1900. Taf. II.

zeichnerischen Manier, sondern eine breitere, ruhige malerische Auffassung zeigt.[1]) So darf uns die Betrachtung der von Reims abhängigen karolingischen Schulen zugleich als Beweis gelten für die Richtigkeit unserer erweiterten Auffassung der Reimser Schule: die im Utrechtpsalter, Ebo-Evangeliar u. s. w. vorliegende Kunst ist nicht schlechthin charakteristisch für diese Schule, sondern bildet in Reims selbst, wie innerhalb der gesamten französischen Kunstentwickelung nur eine Episode, — eine weitere Veranlassung, ihre Wurzeln nicht auf französischem Boden selbst zu suchen.

Bemerkt sei über diese Frage aber nur noch Eines: wenn es auf den ersten Blick unwahrscheinlich erscheint, die breiten malerischen Arbeiten, die man früher der Palastschule zuwies, mit jenen nervösen, in einer strichelnden und wischenden Manier ausgeführten Zeichnungen des Utrechtpsalters als Erzeugnisse einer Schule zusammenzustellen, so ist zu beachten, dafs der Gegensatz dieser beiden Richtungen im wesentlichen Technik und Manier betrifft, aber bei einer tiefer gehenden Betrachtung sehr an Schärfe verliert. Die Zeichnungen des Utrechtpsalters sind nicht als schwacher Ersatz für eigentlich koloristisch gedachte Gemälde aufzufassen, sondern decken sich mit dem, was wir als Schwarz-Weifs-Kunst bezeichnen. Die Farbenwirkung ist reduziert, oder, von einer andern Seite aus betrachtet, gesteigert, auf den allein wirkenden Gegensatz von Licht und Schatten. Das ist aber das Gleiche, was jene nur auf die Wirkungen des Tones, nicht der Lokalfarben gearbeiteten Malereien, die bisher teils der Palastschule, teils der Reimser Schule zugewiesen wurden, von allen anderen karolingischen Arbeiten scharf heraushebt.



Abb. 9. Canonestafel
Aus einem Evangeliar aus Gandersheim
Veste Koburg

Die von uns zuletzt genannten Handschriften, deren Entstehung wir nach Metz verlegten, sind von besonderer Wichtigkeit für die Geschichte der Plastik; denn jede von ihnen trägt auf dem Einbande karolingische Elfenbeinschnitzereien. Mehr durch eine Wahrscheinlichkeitsrechnung als durch einen direkten Beweis hat man bereits seit Clemens erster Arbeit Metz als ein

[1]) Unbegreiflich ist Janitscheks Behauptung (a. a. O. S. 85), dafs die ihm bekannten Arbeiten dieses Metzer Ateliers stilistisch »nicht von der Adagruppe zu trennen wären«. Übrigens beweisen auch die für die leider nicht ausgeführten Evangelistenbilder in Ms. lat. 9383 erhaltenen Bildrahmen, dafs die hier beabsichtigten Kompositionen nichts mit den Typen der Ada-Evangelisten zu thun haben können, sondern nur denen der Reimser Schule entsprechen.

grofses Zentrum für die Elfenbeinplastik angesehen, und unsere Miniaturen können in der That den Beweis hierfür bringen. Denn die wundervolle Tafel auf dem Evangeliar Ludwigs des Frommen [1]) findet mit ihrem Gegenstück, das sich jetzt auf dem Einband einer späteren Metzer Handschrift [2]) befindet, stilistisch und ikonographisch die engste Parallele in den Miniaturen jenes Evangeliars. Andererseits sind für einige Szenen der auf dem Einband des Drogosakramentars befindlichen Tafeln [3]) bildliche Darstellungen der Handschrift selbst benutzt.

Das erstgenannte Tafelpaar und die Schnitzereien des Drogosakramentars rühren nun zwar von zwei grundverschiedenen Künstlerindividualitäten her. Aber das Zusammenwirken der beiden Künstler am gleichen Ort wird dadurch bewiesen, dafs wir Arbeiten dieser selben beiden Meister vereint finden auf einem weiteren Buchdeckel, der jetzt in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. aufbewahrt wird.[4]) Zu demselben Resultat führt die Betrachtung der Elfenbeine auf den beiden anderen Handschriften unseres Metzer Ateliers in Paris [5]) und Koburg (s. Abbildung 10). Beide Tafeln, denen sich eine grofse Reihe bekannter Arbeiten, von denen auch das Berliner Museum wichtige Stücke besitzt, angliedern, schliefsen sich den Tafeln auf dem Drogosakramentar an, doch finden wir auf der Koburger Tafel als besondere Umrahmung die gleichen, sonst nie wieder vorkommenden, geschnitzten, reichen Ranken, die wir nur noch bei jenem sonst so anders gearteten Tafelpaar des ersten Meisters fanden. Aus den beiden Richtungen, die wir aus den genannten Arbeiten kennen lernen, setzt sich im wesentlichen das Bild der Metzer Schnitzschule zusammen. Das erste Auftreten, das Zusammenwirken und die Weiterbildung dieser zwei Richtungen an den einzelnen, so zahlreichen Denkmälern zu verfolgen, bietet ein ungemein fesselndes Schauspiel, dessen



Abb. 10. Himmelfahrt
Elfenbein auf einem Evangeliar aus Gandersheim
Veste Koburg

[1]) Die beste Abbildung bei Hausmann, Lothringische Kunstdenkmale, Taf. 57.
[2]) Ms. lat. 9393. Abbildung bei Hausmann, a. a. O. Taf. 55, rechts.
[3]) Abbildung a. a. O. Taf. 58 und 59.
[4]) Abbildung a. a. O. Taf. 60.
[5]) Abbildung a. a. O. Taf. 56.

baldige Darstellung von berufener Seite dringend erwünscht wäre. Auch die Entwickelung der Metzer Schnitzschule ist ohne Einflüsse von Reims aus nicht zu verstehen, und die Tendenz der Entwickelung, die wir in diesem Zweige der Kleinplastik wahrnehmen, deckt sich mit der, die wir in der Malerei kennen gelernt haben; denn das abschliefsende Stadium einer Entwickelung, das uns in späten Arbeiten der sogenannten Schule von Corbie vorliegt, findet eine weitgehende Analogie in einer bestimmten Gruppe Metzer Schnitzereien. Man gestatte deshalb einen ausdrücklichen Hinweis auf die Landkarte: Reims liegt fast genau in der Mitte zwischen Metz und Corbie! Je weiter aber die Kenntnis des Materiales fortschreitet und je genauer die Eigentümlichkeiten des Stils zugleich mit den äufseren Merkmalen der Herkunft der einzelnen Arbeiten beachtet werden, desto bedenklicher erscheint die Methode, welche die erhaltenen karolingischen Kunstwerke auf einige wenige Zentren als mutmafsliche Entstehungsorte aufteilt. Es wird sich vielmehr auch für die Kunstgeschichte immer deutlicher die Wahrheit eines Satzes erweisen, den Peter Corssen für die litterarischen und wissenschaftlichen Bestrebungen des karolingischen Zeitalters aufgestellt hat: »Sie werden von gewissen Zentren geleitet, aber überall treten sie hervor.«

WILLEM BUYTEWECH

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT

Frans Hals hat seinen sicheren Platz als der erste grofse Genius der neuen nationalholländischen Malerei. In ihm tritt uns zuerst mit voller Kraft die Wiedergabe des frischen momentanen Eindrucks, ungekünstelter Bewegung und Physiognomik entgegen, in ihm zum ersten Male eine spielende Leichtigkeit in der künstlerischen Behandlung, bei der eben schon diese Leichtigkeit ein Vergnügen gewährt. Auch als erster Virtuose in der Abstimmung des Bildes auf einen Ton, und zwar auf einen bescheidenen Ton, bei immer gröfserer Verzichtleistung auf die Buntfarbigkeit, hat er den Preis davongetragen. Antikisierende Formen, schwülstiges Pathos, gelehrige Tüftelei seiner Vorgänger weichen bei ihm nationalem Gepräge, einfacher Natürlichkeit, kräftigem Humor.

Zeiten, in denen solche Wandlungen vor sich gehen, sind des eingehendsten Studiums wert. Aber wie wenig ist uns gerade auf holländischem Gebiet dieser Prozefs bekannt. Frans Hals selbst ist uns in seiner frühen Thätigkeit gänzlich verborgen; erst in einem Alter von ungefähr 30 Jahren tritt er uns entgegen. Und von den geringeren Genossen seiner Bestrebungen in den ersten beiden Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts ist eine wirklich eingehende Kenntnis auch noch keineswegs vorhanden. Wie wenig herausgearbeitet ist die Stellung von Übergangsmeistern wie Vinckboons und Esaias van der Velde oder des Landschafters Hercules Seghers. Und gerade dort, wo das Material, das uns Frans Hals bietet, nicht ausreicht, mufs man die Ergänzung bei geringeren Meistern suchen. Wie kümmerlich ist es nicht mit Handzeichnungen von Hals bestellt, wie gering ist seine Bethätigung als Landschafter, wie wenig können wir eine Verbindung seiner Kunst mit der Radierung verfolgen. Hier müssen andere zur Vervollständigung des Bildes herangezogen werden, und vor allem werden diejenigen erwünscht sein, bei denen man den Übergang beobachten kann, bei denen Altes und Neues aufeinandertreffen. Ein solcher Künstler ist Willem Buytewech.



WILLEM BUYTEWECH

HOLLÄNDISCHER INNENRAUM MIT ARBEITENDEN FRAUEN

GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG IN DER KUNSTHALLE ZU HAMBURG

LICHTDRUCK D. REICHS



Er ist wenig bekannt; in den meisten Darstellungen der Geschichte der holländischen Malerei wird er gar nicht angeführt, Bode erwähnt ihn in seinen Studien gelegentlich als Zeichner von Gesellschaftsstücken. Philipp van der Kellen hat im Peintre-Graveur seine Radierungen und die Stiche und Radierungen anderer nach seinen Zeichnungen zusammengestellt, und P. Haverkorn van Rijswijk in Oud Holland Bd. IX die ihm bekannten urkundlichen Nachrichten über das Leben des Künstlers veröffentlicht.[1])

Die letzteren geben uns nur ein mangelhaftes äufseres Gerüst. Willem Buytewech war der Sohn des Pieter Jacobsz Buytewech und der Judith Willemsdochter in Rotterdam, die dort einen Kerzenladen hatten und in leidlich guten Geldverhältnissen gelebt zu haben scheinen. Das Jahr seiner Geburt ist unbekannt; da er aber schon 1613 in Haarlem, wohin er übergesiedelt war, heiratet, und da es schon von 1606 einen datierten Stich von ihm giebt, so nimmt man an, dafs er spätestens zwischen 1585 und 1590 geboren ist. Er wäre demnach von Frans Hals, der wahrscheinlich um 1584 geboren war, im Alter nicht sehr verschieden. 1615 wird ihm in Haarlem ein Sohn geboren, auch 1623 erscheint er noch in Haarlem; dagegen befindet er sich im September 1625 wieder in seinem Geburtsort Rotterdam, wo auch seine Frau, wie man aus den Namen schliefsen möchte, Verwandte besafs.

Vielleicht hat ihn sein körperliches Befinden in die Heimat zurückgeführt, denn das Testament, welches er im selben Jahre aufstellt, besagt, dafs es gemacht wurde, »derweilen Aeltje ... (seine Frau) gehend und stehend (also wohlauf) war, aber Buytewech siech am Körper und in seinem Stuhl sitzend«. In den nächsten Jahren ist er gestorben, im Jahre 1630 lebte er, wie aus Nachlassenschaftsurkunden hervorgeht, jedenfalls nicht mehr. Ein kurzes Leben also, etwa von 1586—1626, war ihm nur beschieden und auch dieses, wenigstens in seinen letzten Jahren, noch durch Krankheit verkümmert.

Eine Angabe bei van Eynden und Willigen, dafs er »wie man sagt« 1640 in Amsterdam gelebt hat, ist also falsch.

Er hinterliefs mehrere Kinder, von denen der seinem Vater gleichnamige Willem als Tiermaler genannt wird.

Über seine künstlerische Thätigkeit aber geht aus allen diesen Angaben nichts hervor; wir sind darin ganz auf das angewiesen, was seine Werke selbst berichten.

Diese sind nun noch keineswegs gesammelt, am meisten hat van der Kellen zusammengestellt. Sie bestehen in Bildern, Radierungen, Zeichnungen und Stichen anderer nach seinen Zeichnungen. Von Bildern sind mir nur Angaben über drei bekannt, von denen ich aber keins kenne. Über das eine heifst es im Katalog von 1889 der Sammlung des Earl of Northbrook in London: »Nr. 40. $10^1/_8 \times 13^1/_2$ inches (etwa 27×35 cm) bez.: W. Buytenweg (früher Wynants zugeschrieben). Auf einem Weg im Vordergrund befinden sich ein weifses Pferd und ein Mann, der auf einem gefällten Baum sitzt, mit einem Hund zur Seite. Rechts ein Hügel mit Schafen. In der Ferne rechts einige niedrige Hügel. Der Himmel ist links mit schweren Wolken bedeckt.« Ein zweites, als »weifs gekleideter Klausner in seiner Höhle« und als bezeichnet mit dem Monogramm in Partheys Deutschem Bildersaal I S. 223 erwähnt, befand sich damals in der Sammlung Bonte in Magdeburg. Ein drittes endlich, eine »Mahlzeit«, kommt für 3 fl. in einer Amsterdamer Auktion von 1695 vor.

Bilder wie das letzte scheint auch Houbraken von ihm gesehen zu haben, er nennt ihn zwar nicht seiner selbst willen, aber erwähnt ihn als Lehrer des Rotterdamer Malers Hendrik Martensz Zorgh, und sagt da von ihm:

[1]) Verschiedene Auskunft über Litteratur und Amsterdamer Zeichnungen verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. E. W. Moes am dortigen Kupferstichkabinet.

»Willem Buitenweg, der Gesellschaftsstücke von Herren, Frauen und Bauern malte.«

Nach diesen spärlichen Bildern und Nachrichten über solche kann man annehmen, dafs er überhaupt nicht viel gemalt hat, und so unterscheidet ihn denn auch Dr. Sysmus in seinem Malerverzeichnis aus dem XVII. Jahrhundert von seinem gleichnamigen Sohn, indem er diesen *»einen guten Tiermaler«*, den Vater aber *»einen geschickten Zeichner«* nennt.

Auf das Zeichnen scheint sich seine Thätigkeit konzentriert zu haben, und so sind denn auch Zeichnungen von ihm in verhältnismäfsig grofser Zahl erhalten.

Viele sind mit seinem ganzen Namen oder mit dem aus W und B zusammengesetzten Monogramm bezeichnet, manche auch datiert; die datierten, die ich kenne, fallen in die Jahre 1617—1623, während die datierten eigenen Kupferplatten von 1606—1621 reichen.

Dafs er mit Ausnahme seines frühesten Blattes nur radiert hat und nicht in Kupfer gestochen, wie fast alle seine Zeitgenossen, zeigt auch wieder seine Hinneigung zur blofsen Zeichnung.

Van der Kellen zählt 37 Blätter von ihm auf und einige zweifelhafte. Die Künstler, die nach seinen Vorlagen gestochen und radiert haben, sind Esaias und besonders Jan van der Velde, Scheyndel, Kittensteyn, Cornelis Koning und einige Unbekannte.

Eine Wertschätzung durch seine Zeitgenossen wird uns überliefert in einem Beinamen, den der Künstler erhielt: er hiefs der »gheestige Willem«. So nennt ihn der Auktionskatalog des XVII. Jahrhunderts und so nennen ihn auch van Eynden und van den Willigen in ihrer Malergeschichte. Auf deutsch heifst das der »geistreiche Willem«. Diesen Namen können wir auch heute noch acceptieren (und zwar gebraucht z. B. Bode das Epitheton für verwandte Meister wie Dirk Hals), aber wir müssen dann die Klausel machen, dafs wir ungefähr das Gegenteil darunter verstehen von dem, was Buytewechs Zeitgenossen damit sagen wollten. Schauen wir bei van Mander und gleichzeitigen Schriftstellern nach, so bezieht sich das Wort »gheestich« auf das verstandesmäfsige, gegenständliche Erfinden, das Spielen mit Allegorien, auf die »Inventien«. Von Künstlern zur Zeit des Buytewech, z. B. vom Cornelis Cornelissen in Haarlem, sagt van Mander nach Schilderung seiner mythologischen Kompositionen, wie der Hochzeit der Thetis in Amsterdam, indem er die Werke weiter aufzählt: »auch viele herrlich schöne Portraits, welche er gut aber ungern ausführt, weil er seinen »Geist« bei solch einer speziellen Sache nicht verwenden kann (tot soo een besonder dingen niet can begeven). Und ähnlich sagt er von Abraham Bloemaert: »Dem Portraitieren nach dem Leben räumt er bei sich keinen Platz ein, damit sein »Geist« dadurch nicht behindert würde«. Allegorien dagegen, wie die des Sieges der Tugenden über die Laster von Ketel, nennt er wunderbar »gheestich«.

Auch Buytewech hat solche »geistreiche« Allegorien gezeichnet, sie sollen uns hier aber am allerwenigsten beschäftigen, denn sie bilden bei ihm mehr die Verbindung mit der Vergangenheit, während uns in erster Linie in seiner Kunst die Elemente des Fortschrittes interessieren.

Die gröfste Spannweite in Daten bieten seine Stiche, mit denen eine Beurteilung seines Stiles daher am besten beginnt. Das früheste Blatt ist ausführlich W. Buyten Wech f. 1606 bezeichnet. Die beigefügte Abbildung (Abb. 1) ist mit freundlicher Hilfe von Herrn Professor Lehrs nach dem Exemplar in der Sammlung der Sekundogenitur in Dresden angefertigt. Ein junger Mann mit einer Pelzmütze auf dem Kopf umfafst mit der Linken den Hals eines Schwanes und hält in der Rechten einen Krug. Hinter ihm

bläst ein anderer Jüngling auf der Flöte. Die Umschrift, welche in deutscher Übersetzung lautet:

> »Ich halte mich an den Schwanenhals und an das gute Bier,
> So lang die Kanne voll ist, mache ich gute Zier.«

hat vermutlich noch irgend eine jener Zeit leichter als uns verständliche Nebenbedeutung.



Abb. 1. Willem Buytewech
Kupferstich (v. d. Kellen 11)

Das Blatt ist vollständig mit dem Grabstichel gestochen, und nicht nur in der Technik gleichmäfsiger Schraffuren, sondern auch in den Formen schliefst es sich ganz eng an die Stecher vom Ende des XVI. Jahrhunderts an, vor allem an Goltzius, aus dessen Schule der Künstler direkt hervorgegangen zu sein scheint. Der Stich zeigt dieselben breiten Strichlagen der italienisierenden Blätter jenes Meisters, die gleichen knorpeligen Fleischformen, die aus stark gekrümmten Linien zusammengesetzten Gesichtszüge. Die Gruppe ist sorgfältig in das Rundfeld hineinkomponiert, die Aus-

führung im Einzelnen aber hart und leer. Es fehlt an feineren Abtönungen von Licht und Schatten.

Kaum würde man denken, dafs der Künstler, der 1615 ein mit verschränktem BW bezeichnetes Blatt mit einer Bathseba gemacht hat, derselbe ist, wenn diese spätere Richtung nicht noch durch zahlreiche andere Werke belegt wäre (Abb. 3). Buytewech hat sein Verfahren geändert, er hat den Kupferstich aufgegeben und radiert fortan nur noch. Denn allein in dieser Technik konnte er seinem Drang zu flotter, leicht bewegter, oft nur andeutender Zeichnung folgen. Er gehört dadurch zu den Begründern der modernen holländischen Radierung, für die in der gleichen Zeit nur wenige andere, wie Esaias van der Velde und Herkules Seghers zu nennen sind.



Abb. 2. Willem Buytewech
Bathseba bei der Toilette
Radierung (v. d. Kellen 1)

Bei der Bathseba von 1615 ist die Zeichnung viel lebendiger als auf dem Stich von 1606, die Komposition eckiger, die Gesichtszüge mehr nach dem Modell, ohne die manierierten Formen, die Lichtbehandlung breiter, schimmernder, das Ganze unendlich malerischer. Bathseba sitzt an der Wurzel eines alten vielverzweigten Baumes auf ausgebreiteten Tüchern. Aus der Muschel eines kleinen Brunnens fliefst Wasser neben ihr herab, und eine grofse Schale steht auf dem Steinblocke vor ihr, der auch die Bezeichnung BERSABE 1615 BW trägt. Überrascht von der Alten mit der Brieftasche und zugleich begierig, die Botschaft zu erfahren, beugt sie sich vorwärts, stemmt ihren linken Arm gewaltsam zurück gegen den Sitz und ist dem Aufstehen nahe. Die Beine schieben sich dabei in unschöner Weise zusammen. So ergiebt sich eine Auswahl von Bewegungsmomenten, die der akademischen Pose ganz fernstehen und auf eine unmittelbare Beobachtung der Natur zurückgehen. Unwillkürlich wird man schon auf Rembrandts Darstellungen der Susanna hingewiesen. Und auch die Alte repräsentiert schon einen Typus, der von Rembrandt weitergeführt wird. Die Striche sind leicht hingezogen, oft unterbrochen, die Schraffuren lehnen sich noch häufig an die regelmäfsigen Kreuzlinien des Kupferstiches an, die Zeichnung des Landschaftlichen ist locker und bewegt.

Noch zweimal hat Buytewech eine Radierung der Bathseba ausgeführt, das eine Mal kämmt sie ihr Haar, das zweite Mal empfängt sie wiederum die Botschaft.



Abb. 3. Willem Buytewech. Botschaft an Bathseba
Radierung (v. d. Kellen 2)



Abb. 4. Willem Buytewech. Botschaft an Bathseba
Radierung (v. d. Kellen 3)

Die Bathseba bei der Toilette (van der Kellen 1) (Abb. 2) ist offenbar früher als die beschriebene von 1615, sie entspricht wenigstens in jeder Hinsicht mehr der älteren Richtung. Sie steht dem Akademischen bedeutend näher, die Komposition ist eine wohl abgemessene, die Formen stark gerundet, die Stellung konventioneller als bei der Bathseba von 1615, die dagegen fast abrupt, geradlinig und eckig erscheint. Der Kopf mit dem gleichmäfsigen Oval giebt ebenfalls einen viel mehr schematischen Typus, vielleicht etwas unter dem Einflufs der früheren Rubensschen Köpfe, während das Gesicht der späteren mit der kleinen Stulpnase individueller ist. Auch die Lichtbehandlung ist bei der kämmenden Bathseba einfacher, massiver, während sich die Formen der von 1615 mehr auflösen, das Licht über die Gegenstände hingleitet.



Abb. 5. Willem Buytewech
Französischer Edelmann
Radierung (v. d. Kellen 18)

Schwer einzuordnen, vermutlich aber die älteste ist die andere Darstellung der Botschaft an Bathseba (Abb. 4). Auffallend ist hier zunächst die grofse Unruhe. Die ganze Bildfläche ist mit einem Hin und Her krauser Linien angefüllt. Es bedarf einer genaueren Betrachtung, um Klarheit über die Figur der Bathseba zu gewinnen, die halb entkleidet ihr rechtes Bein auf die Bank legt und mit der herabhängenden rechten Hand ihren Rock aufrafft. Den Brief des Königs, den ihr die Belohnung erwartende Alte gebracht hat, hält sie hoch mit ausgestrecktem Arm. Um sie herum schliefst sich ein Kranz von Kleidergefältel, von Prunkgefäfsen und Laubwerk. Licht und Schattenflecken spielen wirr durcheinander, auch der Zusammenhang des Körpers der Bathseba wird, ganz abgesehen davon, dafs ihr linkes Bein von der Hüfte bis zum Knie viel zu lang ist, durch solche Schattenflecke auseinandergerissen. Nur auf eine malerische Wirkung ist gesehen, das plastische Ideal der Akademiker ist nicht nur aufgegeben, sondern ins Gegenteil verkehrt, hat aber auch hier noch wieder den Charakter des Manierismus angenommen. Das Ganze wirkt sonderbar modern. Das merkwürdig Kapriziöse der Zeichnung, das Hin- und Herfahren der Linien findet sein Echo auch in der Handschrift des Künstlers. Man

betrachte nur das Faksimile seiner Testamentssignatur vom Jahre 1625, dessen Unregelmäfsigkeit nicht etwa seiner Krankheit zuzumessen ist, denn an sich sind die Striche

fest, und andere Namensunterschriften auf seinen Zeichnungen zeigen den gleichen Charakter, der auch, obgleich in etwas schwächerem Mafse, in den Zeilen hervortritt, die er unter die Skizze des Walfisches im Berliner Kupferstichkabinett gesetzt hat.

So geben uns diese wenigen Blätter schon den Grundzug der Entwickelung Buytewechs. Von den Akademikern geht er aus, folgt dann aber der Neigung zu frischer selbständiger Naturbeobachtung, die in übertriebenem Gegensatz zum Abgemessenen, Formvollendeten zunächst in eine Art Naturphantastik hinausläuft.



Abb. 6. Cornelis Koning
Lustige Gesellschaft
Stich nach Buytewech (v. d. Kellen S. 114)

Es ist das ein Symptom, welches gerade die Übergangsmeister vielfach zeigen, ehe die einfache Anschauungsmalerei in ihrer Reinheit zum vollen Ausdruck gelangt.

Herkules Seghers, der als einer der grundlegenden Meister für die moderne einfache Stimmungslandschaft anzusehen ist, kann in seinen Radierungen ein starkes phantastisches Element nicht verleugnen, ebensowenig Roelant Savery, der nicht minder wichtig für die Neubildungen in der holländischen Malerei, in allen Einzelheiten starker Naturalist ist, in der Gesammtwirkung aber oft genug seinem Werke ein stark phantastisches Gepräge giebt. Und ist es nicht derselbe Zug, wenn Abraham Bloemaert, der Begründer der Utrechter Schule des XVII. Jahrhunderts, als er Landschaftsstudien in der Umgegend von Utrecht machte, die »drolligen Bauernhäuser und Bäume«, wie van Mander

erzählt, sich aussuchte, Häuser möglichst krumm und schief, und Bäume möglichst knorrig und verwachsen, wie sie uns noch in zahlreichen Zeichnungen von ihm erhalten sind.

Diese Neigung berührt sich offenbar auch mit der Vorliebe gerade jener Übergangszeit für die Wiedergabe von Trachten. Zahlreich sind die Serien von Kriegern und Kavalieren in ihren verschiedenen Uniformen, die möglichst phantastisch aufgebauscht wurden, von Bauern und Bäuerinnen, Fischern und Fischerinnen der verschiedenen Landesteile mit der Mannigfaltigkeit ihres Kopf- und Kleiderschmuckes. Gegen die ewigen Nacktheiten der Antike boten diese Kleiderständer einen erwünschten Gegensatz. Sie befriedigten das Begehren, sich an die Natur und Gegenwart zu wenden, und füllten doch zugleich die Lücke, die man noch allzuleicht empfand, wenn nicht etwas Interessantes oder Lehrreiches dabei im Spiele war.



Abb. 7. Willem Buytewech
Flötenspieler
Federzeichnung. Sammlung A. von Beckerath, Berlin

Die Vorliebe für Trachten offenbart sich auch in den vielen Gesellschaftsbildern, die oft genug ihrer Kleidungspracht zuliebe gemalt worden sind. Am meisten sind sie uns bekannt aus dem Kreis der Hals-Schüler, doch auch Bode, der sie in seinen Studien zur holländischen Malerei und in den späteren Aufsätzen über Kick, Molenaer u. s. w. mit besonderer Liebe behandelt, nimmt ihre Erfindung nicht für Frans Hals in Anspruch. Bei ihm und seinen Schülern geschieht es nur, dafs das rein Künstlerische vollkommen zum Durchbruch kommt, während bei den älteren Stücken, die, wie es scheint, in letzter Linie auf venezianische Einflüsse zurückgehen, die Trachtendarstellung und die Vorführung von erdachtem Prunk das Hauptmoment bilden.

Auch auf diesem Gebiete gehört Buytewech zu den Übergangsmeistern. Die Lust zu Reihen von Trachtenbildern ist bei ihm noch rege. Er hat eine Serie von sieben Kavalieren verschiedener Nationen geschaffen, die sich aber durch ein ganz starkes eigenes künstlerisches Gepräge auszeichnen (Abb. 5). Mit einem nicht geringen Grad von Koketterie, der es keineswegs an Grazie fehlt, sind diese Figuren ausgestattet. Die gleiche unruhig eckige Bewegung der Linien thut sich kund, wie sie auf der einen Bathseba-Radierung am stärksten in die Erscheinung trat. Im Gegensatz zu konvex gerundeten Silhouetten wird das Herausspringen spitzer Formen und Winkel bevorzugt. Manches, wie z. B. der hintere Arm des französischen Edelmannes, kommt dabei

schlecht weg, trotzdem aber ist diese Trachtenreihe wohl das Frischeste und Anmutigste, was damals auf dem Gebiete geschaffen worden ist.

Während Buytewech diese Blätter selbst radiert hat, sind andere Trachtenreihen nur von ihm gezeichnet und danach von anderen gestochen worden, wobei der ursprüngliche Charakter stark verändert ist, so Kostüme nordholländischer Bäuerinnen von G. van Scheyndel und sechs Frauentrachten mit Landschaftsgründen von einem unbekannten Stecher.

Auch da, wo es nun galt, solche Trachtenstudien mit flüchtigen Skizzen zu allerhand sittenbildlichen Szenen, vor allem Gesellschaftsbildern, zu vereinigen, hat Buytewech häufig nur die Zeichnung geliefert und die Übertragung auf die Platte anderen überlassen. Zeichnungen der Art finden sich z. B. in der Sammlung A. von Beckerath in Berlin und im Dresdener Kupferstichkabinett. Bei ersterem sind es zwei Kavaliere mit ihren Damen. Die eine der Schönen auf einem bequemen Stuhl sieht man nur von hinten, die anderen drei hören ihr aufmerksam zu. Bei den Männern begegnen wir denselben Trachten, die wir schon aus der Kostümfolge kennen. Die Zeichnung ist sorgfältig mit Kreide ausgeführt und durch kleine Drücker und Lavierungen mit Tusche stärker modelliert, während andere Blätter wie zwei schreitende Paare mit einem Hund in Dresden ganz flott und skizzenhaft mit der Feder und ein wenig Pinsel in Sepia hingeworfen sind. In sorgfältigerer Ausführung besitzt das Dresdener Kabinett noch zwei Mahlzeiten; die eine mit drei Liebespaaren spielt sich im Freien ab, mit kunstvollem Brunnen vorne und einem drapierten Buffet im Hintergrund, die andere mit einem musizierenden Kavalier und zwei Frauen ist mit Kreide flüchtig angelegt, mit Feder und Pinsel dann in Sepia ausgeführt und schliefslich an den Gesichtern und Händen leicht gerötet, am Himmel zart bläulichgrün getuscht.



Abb. 8. Willem Buytewech
Liebespaar
Radierung (v. d. Kellen 10)

Eine verhältnismäfsig reiche Komposition ist uns nur durch einen Stich von Cornelis Koning erhalten (Abb. 6). Es ist eine Darstellung, in der Weib, Wein und Musik verherrlicht werden. Die Gestalten sind unverhältnismäfsig lang geraten, wahrscheinlich hat der Stecher diese allerdings bei Buytewech öfters hervortretende Neigung noch verstärkt. Das Eckige und Unruhige des Originals tritt auch in der Wiedergabe noch deutlich zutage, die Autorschaft Buytewechs ist durch sein Monogramm WB Invent:

angegeben, eine für die Komposition benutzte Zeichnung von ihm befindet sich in der Sammlung von Beckerath in Berlin (Abb. 7). Es ist die flüchtig hingeworfene Skizze eines dicken behäbigen Flötenspielers, die ihm bei dem Musikanten im Hintergrunde zur Vorlage gedient hat. Sie erscheint dort im Gegensinn mit derselben Stuhlansicht, mit genau gleicher Faltendisposition der bauschigen Beinkleider und dem Mantel über der Schulter, nur ist ihm statt der Flöte die Harfe in die Hände gegeben und der Kopf anders gestellt.

Eine andere Szene hat Buytewech selbst radiert, das Blatt überragt daher das vorgenannte an künstlerischer Qualität ganz bedeutend.

Es ist ein Jüngling, der sich von einer Schönen den Hof machen läfst (Abb. 8). Nachlässig und überaus glücklich lehnt er im Stuhl und hält spielend in der Rechten einige Früchte, Kirschen oder Trauben, die er wohl der Fruchtschale auf dem Tisch entnommen hat. Die Dame legt ihm die Hand auf den Arm, balanciert auf den Fingern ihrer Rechten eine Trinkschale seinem Munde zu und beobachtet sie dabei sorgfältig. Im Hintergrund sieht man noch einen Menschen. Ich glaube nicht, dafs er, wie van der Kellen meint, den Jüngling vor dem Leichtsinn warnt, dazu sieht er doch ein wenig zu garstig aus. Er scheint vielmehr zu horchen und auf den Moment zu lauern, wo er thatkräftig in die Affaire eingreifen kann. Natürlichkeit und Grazie machen dieses Blatt zu einem der reizvollsten. Wie bei der bewegten Bathseba ist auch hier der unruhige Wechsel von Licht und Schatten in starkem Mafse zu bemerken. Die Komposition der Figuren ist gedrängt und durch die Gewandung und ihre Falten absichtlich etwas wirr gestaltet. Die übrigen Teile der Bildfläche sind mit Dekorationsstücken gefüllt, und zwar mit solchen venezianischen Ursprungs, wie die grofsen abgeschnittenen Säulen, ferner Schüssel und Krug im Vordergrund, die besonders Martin de Vos in die nordischen Bilder importiert hatte.



Abb. 9. Willem Buytewech
Kavalier
Federzeichnung. K. Kupferstichkabinet, Berlin

Und wenn wir bei der Art der Gewandbehandlung, bei der Stellung der Figuren, bei dem Flimmern des Lichtes einen Eindruck erhalten, der uns an französische Werke des XVIII. Jahrhunderts erinnert, an Watteau und seine Genossen, so ist vielleicht das Tertium comparationis auch wieder ein venezianisches Element, das beide in sich aufgenommen.

Die venezianischen Einflüsse in der holländischen Kunst sind überhaupt keine geringen; auch gerade das flotte Hinstreichen von Gemälden in breiten Pinselzügen und damit im Zusammenhang das skizzenhafte Zeichnen in wenigen scharfen, unterbrochenen, charakteristischen Strichen ist nicht ohne Mitwirkung venezianischer Werke aufgekommen. Carel van Mander spricht in seinem theoretischen Gedicht über die Malerei am Beginn des XVII. Jahrhunderts von der glatten und der breiten Malerei, er sagt: Tizian malte in seiner frühen Zeit sauber und sorgfältig, aber zuletzt führte er seine Werke mit Flecken und rauhen Strichen ganz anders aus, was ganz natürlich aussah, wenn man entfernt davon war, aber nicht aus der Nähe betrachtet werden durfte. Dies nun, sagt er, wollen verschiedene Meister in ihren Arbeiten nachahmen,



Abb. 10. Willem Buytewech
Hügellandschaft
Federzeichnung. Sammlung A. von Beckerath, Berlin

er rät ihnen aber, zunächst sich an eine saubere und sorgfältige Manier zu gewöhnen. Er stellt ihnen vor, wie fein und schön Dürer und Jan van Eyck, Lucas van Leyden und Brueghel gemalt hätten,

Sie malten ihre Farben schön sauber und glänzend,
Thaten die Tafeln nicht so belasten
Wie jetzt, wo man sie schier blindlings kann tasten
Und das Werk ganz befühlen an allen Seiten,
Weil die Farben drauf liegen zu unsern Zeiten
So uneben und rauh, dafs man möchte meinen
Es wär ein Relief aus behauenen Steinen.

Was hätte Carel van Mander erst heutzutage gesagt!

Gerade nun bei Buytewech ist für die meisten seiner Zeichnungen die breite Manier, die es mit wenigen Strichen und Schatten zu einer gewissen Vollendung bringt, die charakteristische. In verschiedenen gröfseren Handzeichnungssammlungen finden sich solche Blätter, meist mit einzelnen Figuren, Soldaten, Musikanten, Handwerkern, die er geschwind in seinem Skizzenbuch fixierte. Dazu gehört auch die im Berliner Kupferstichkabinet aufbewahrte mit seiner eigenhändigen Namensbeischrift versehene Zeichnung eines Kavaliers (Abb. 9). In den Kreisen der Handzeichnungssammler sind diese kleinen Blätter wohl bekannt, und gerade sie bilden das Element in seiner Kunst, das wir aus dem modernen Wortschatz am ehesten mit dem Worte »geistreich« bezeichnen würden. Angesichts dieser meisterhaften Skizzen können wir ihn also schliefslich auch den »geistreichen Wilhelm« nennen, müssen uns dann aber, wie gesagt, erst mit dem XVII. Jahrhundert darüber verständigen. Wollen wir den »geistreichen Wilhelm« jener Zeit kennen lernen, so müssen wir ganz andere Blätter in die Hand nehmen, vor allem seine Allegorie auf Holland und den Prinzen Moritz von Oranien vom Jahre 1615. Nach van der Kellens Beschreibung sitzt dort Holland in Gestalt einer Frau in einer mit Grün geschmückten Nische. Das Gebäude dahinter ist mit den Wappen des Prinzen Moritz und der Provinzen ausgestattet. Links huldigt der Hollandia ein Mann, den Hut in der Hand, rechts stehen drei andere Personen, ein Krieger sitzt daneben. Im Garten, der vom holländischen Löwen bewacht wird, jäten zwei Männer das Unkraut aus, während eine Frau, Spanien, begleitet von einem Leoparden und spanischen Kriegern, dem Löwen eine Blume anbietet. Beischriften erklären glücklicherweise die Bedeutung.

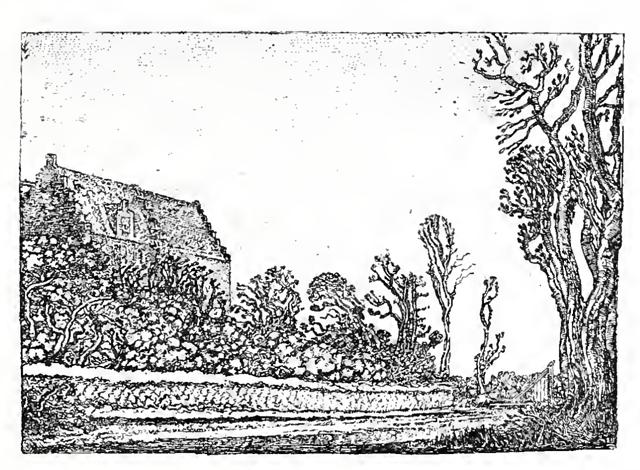


Abb. 11. Willem Buytewech
Landschaft
Radierung (v. d. Kellen 34)

Oder man mufs den Triumphwagen Wilhelms von Oranien studieren, den nach seinen Zeichnungen Kittenstijn 1626 auf einer Reihe von grofsen Blättern gestochen hat. Auch hier erklären Beischriften die Tugenden, die auf den Elephanten des Zuges thronen und von 36 nicht ganz so hohen Tugenden begleitet werden, sowie die sonst im Zuge mitschreitenden wirklichen und unwirklichen Gestalten.

Eine Anlehnung an ältere Triumphwagen, wie den Maximilians von Dürer, ist unverkennbar. So ist denn auch das Künstlerische in seiner Verbindung mit dem Gelehrten bei diesem Werk mehr retrospektiv und hat nur insofern für uns Interesse, als es gerade zeigt, wie bei diesem Grenzkünstler Altes und Neues sich berühren.

Sind derartige Werke wohl dasjenige gewesen, was Buytewech vor dem grofsen Publikum seinerzeit bekannt und geschätzt machte, hat es an diesen Blättern den »Geist« ihres Schöpfers bewundert, so sind wir doch überzeugt, dafs seine eigene Künstlerfreude mehr Nahrung fand in jenen Zeichnungen und Radierungen, in denen eine solche Gelehrigkeit nicht nötig war, in denen er zunächst die einfache Natur

durch Beobachtung unmittelbar erfassen, sie dann aber auch wieder durch einen eigenen kapriziösen Stil modifizieren konnte.

Deutlicher als alles andere bezeichnet seine Künstlerart seine Auffassung der Landschaft. In der Sammlung von Beckerath befindet sich eine bräunliche Federzeichnung, die ein leicht hügeliges Terrain darstellt (Abb. 10). Buytewech hat seinen Namen eigenhändig darunter geschrieben; er hat die Zeichnung als ein selbständiges, abgeschlossenes Bild aufgefafst, denn er hat sie durch feste Linealstriche umrahmt und mit einer 2 versehen, die darauf deutet, dafs sie ein Stück einer Serie ausmachte, die zur Reproduktion auf der Platte bestimmt war. Nichts auf dem Bilde deutet auf eine Komposition im alten Stil. Den gröfsten Teil der Fläche nimmt der hohe Himmel mit ein paar kleinen Wölkchen ein, das Stück Erde drängt sich unten auf einen schmalen Streifen zusammen, keine imposanten Baumgruppen, keine ruinenhaften Bauwerke, keine reich bewegten Silhouetten sind da, um uns zu interessieren; der ganze Reiz, die intensive künstlerische Freude liegt in der intimen Beobachtung des reichen Terrainwechsels im kleinen. Wie sich die dünenartigen Hügelreihen treffen, trennen und überschneiden, wie gleichmäfsige Baumreihen sich zwischen ihnen hindurchwinden, und wie ein krauser Wasserlauf, über den eine mit der Landschaft schon halb verwachsene kleine Brücke führt, zwischen den unregelmäfsigen Ufern, die zuweilen gleichmäfsig abfallen, zuweilen in eckigen Brüchen abgerutscht sind, sich seinen Weg bahnt, das ist alles, was dem Beschauer geboten wird. Auch keine menschliche Handlung findet Platz; zwei sich wenig geltend machende Ziegen im Vordergrunde rechts bilden die einzige Staffage. Zur farbigen Belebung ist das Terrain an einzelnen Stellen noch mit etwas kälteren grauen Tönen laviert und das Wasser leicht bläulich überstrichen. Hier ist keine Pose, keine Künstelei, sondern reine Vertiefung in die heimische Natur. Die Ähnlichkeit der Auffassung mit Landschaften des Hercules Seghers, wie sie die Bilder des Berliner Museums und einige seiner Radierungen zeigen, ist in die Augen fallend; und nennt man diesen unter den Ersten der modernen holländischen Landschafter, so darf auch Buytewech der Name nicht versagt werden.

Aber dieselbe Beobachtung, die man an seinen figürlichen Darstellungen machen kann, trifft auch hier zu. Es bricht die Neigung zum Phantastischbewegten, zum Abnormen durch. Im Jahre 1621 erschien bei Claes Janss Visscher in Amsterdam eine Folge von neun Landschaften mit Titelblatt, die von Buytewech selbst radiert waren (van der Kellen Nr. 28—37). Auch in diesen zeigt sich zunächst ein Kampf gegen das Konventionelle. Er sucht sich Dinge heraus, die vom klassisch-akademischen Standpunkt aus als häfslich angesehen werden müssen, wie die schnurgerade Grenzhecke eines Gartens mit einer Baumreihe dahinter, über die das Dach eines Hauses ragt (Abb. 11). Aber gerade das reizte ihn; und er suchte nun seinem Gegenstande dadurch Interesse zu geben, dafs er den Bäumen und Sträuchern die reiche Bewegung im kleinen mitteilte, die er an ihnen beobachtete. Besonders das unregelmäfsige Gezweig der knorrigen Eichen lockte ihn, und so übertrieb und häufte er nach dieser Richtung hin und gab den Blättern einen etwas bizarren, manierierten Charakter, gerade wie das bei vielen Figurenbildern der Fall war. Mehrere Ansichten zeigen uns solches Eichengehölz mit fast kahlen Stämmen und Ästen, wodurch die krause Linienbewegung noch mehr zur Geltung kam. Das Dresdener Kupferstichkabinet bewahrt eine diesen Radierungen sehr verwandte Federzeichnung eines Dorfes mit spitzem Kirchturm inmitten von Laubwerk, in der die Art der Baumzeichnung aber nicht ganz so stark ausgesprochen ist.

Seine landschaftlichen Studien und Kompositionen suchte er durch solche Wiedergabe auf der Platte nutzbar zu machen. Ob diese kleinen Blätter wirklich gesucht

waren und ob sie ihm einen materiellen Erfolg brachten, können wir nicht mehr beurteilen, es ist aber kaum anzunehmen. Viel eher wird das der Fall gewesen sein bei aktuellen Dingen, wie dem 1617 zwischen Scheveningen und Katwijk an die Küste geworfenen Walfisch, von dem er eine eigenhändige Radierung veröffentlichte. An Ort und Stelle machte er mit der Feder eine kurze kräftige Skizze von der Lage des Tieres auf dem Sand, in wenigen Strichen deutete er auch die Gruppen der umherlagernden Leute an (Abb. 12). Diese Skizze wird im Berliner Kupferstichkabinet aufbewahrt; eine spätere Hand hat in die Ecke mit Blei den Namen E. van den Velde beigefügt, doch ist die Autorschaft Buytewechs durch die mit seinem Monogramm bezeichnete Radierung und durch die in seiner charakteristischen Handschrift geschriebenen erklärenden Zeilen unter der Zeichnung selbst gesichert.

Aber der Irrtum ist leicht erklärlich, denn auch Esaias van den Velde hatte kurz vorher, im Jahre 1614, ein gleiches Ereignis durch den Stich verewigt. Damals strandete der Fisch bei Noortwijk. Das war immer ein grofses Ereignis. Wer erinnert sich nicht der Schilderung Dürers in seinem niederländischen Tagebuch, als er den in Zeeland angespülten Walfisch zu sehen versuchte! Ein anderer erschien 1566. Am bekanntesten aber wurde der Walfisch vom Jahre 1598, den zuerst J. Matham durch einen Stich publizierte, der dann mit vielen Variationen von anderen kopiert und verbreitet wurde, wobei das Längenmafs von 56 Fufs auf 70 Fufs anwuchs. Auch in Deutschland wurde dieses Blatt wiederholt und mit einem anderen im Sund gesehenen Walfisch kombiniert, auf dessen Seite deutlich geschrieben stand »We. We. We. Mensch!«

Goltzius sorgte für die Unsterblichkeit eines Walfisches, der 1594 in Sandvoort ans Land geworfen wurde. Dann folgte Esaias van den Velde 1614 und endlich 1617 Buytewech. Es ist interessant, die beiden letzten sich zeitlich und örtlich so nahestehenden Darstellungen miteinander zu vergleichen. Das Blatt von van den Velde giebt eine viel ausgedehntere freie Küstenlandschaft, in welcher der Fisch mehr zurücktritt aber vollständig frei und isoliert ausgebreitet ist. Auf dem Meer sieht man Schiffe. Die figürliche Staffage ist an den Rändern des Bildes steif aufgepflanzt. Bei Buytewech (Abb. 13) ist die Darstellung viel konzentrierter, lebendiger, malerischer. Die Gröfse des Fisches drängt sich der Vorstellung stärker auf; er ist mehr in Verkürzung gezeichnet, mehrere Personengruppen überschneiden ihn, die Staffage verteilt sich über das ganze Terrain. Wir haben viel stärker den Eindruck einer momentan herausgegriffenen Situation, während bei van den Velde die Anordnung künstlicher erscheint. Auch die Art der Zeichnung bei Buytewech ist freier und lockerer, und nicht zu übersehen ist die feine Umrahmung des Blattes, in der kleine Meeresprodukte des Tier- und Pflanzenreiches aneinandergereiht sind, während die Mitte des Schriftrandes unten durch eine grofse Muschel in Anspruch genommen wird, die in ihrer knorpeligen Ausgestaltung nicht nur ganz dem Buytewechschen Liniengeschmack entspricht, sondern auch ein frühes Beispiel für diejenigen Formen bringt, die gerade jetzt als holländisches Barock aufkamen und das Kunstgewerbe stark beeinflufsten.

Für eine andere Sache von allgemeinem Interesse beim Publikum arbeitete Buytewech, als er die Darstellung einer anatomischen Vorlesung vorbereitete. Von dem Bilde des Aert Pietersen 1601—1603 im Amsterdamer Rijksmuseum bis zu Rembrandts Anatomie im Jahre 1632 sind verschiedenartige Versuche gemacht, das Problem zu lösen, den vortragenden Professor mit seiner Zuhörerschaft bei der Demonstration in künstlerischer Form darzustellen. In der ganzen Reihe von Pietersens noch ungeschickter Nebeneinanderstellung der Figuren bis zu Rembrandts lebendiger Gruppe ist Buytewech der einzige, der den ganzen dicht gefüllten Anatomiesaal wiedergab.

Seine Aufgabe war auch offenbar nicht die Fixierung der Bildnisse einer Anzahl von Ärzten, sondern vielmehr das Gesamtbild einer solchen Vorlesung im grofsen Stil. Zu einer Ausführung auf der Platte scheint es nicht gekommen zu sein, wenigstens ist nur ein gezeichneter Entwurf im Museum zu Rotterdam erhalten, der, bevor man auf Buytewechs Monogramm aufmerksam wurde, für eine Zeichnung des Frans Hals galt (Abb. 14). Die Lokalität entspricht vollständig dem anatomischen Theater in Leiden, wie es durch einen Kupferstich Willem Swanenburghs vom Jahre 1610 bekannt ist, und möglicherweise handelt es sich um eine Vorlesung an eben dieser Stelle. Der Seziertisch in der Mitte ist von einem Geländer in Kreisform umgeben, innerhalb dessen sich auch der Vortragende unbedeckten Hauptes befindet. Das Auditorium steht dichtgedrängt amphitheatralisch rund herum. Auf der Eingangsseite, von der aus das

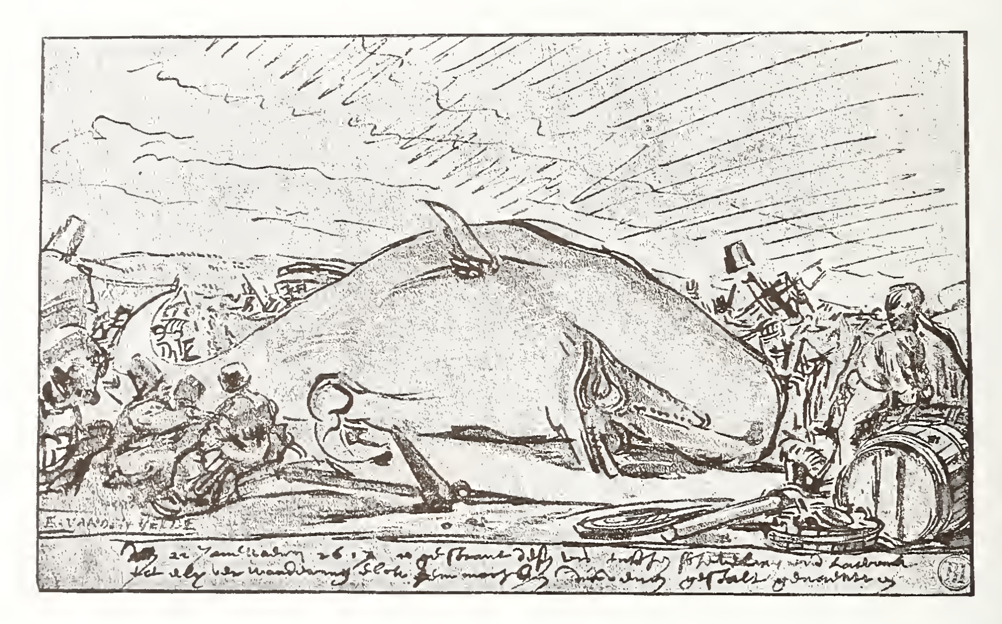


Abb. 12. Willem Buytewech
Gestrandeter Walfisch
Federzeichnung. K. Kupferstichkabinet, Berlin

Bild gesehen ist, führen zwei Treppen zu den Sitzreihen hinauf. Die Anwesenden sind in reichen Kostümen mit hohem Hut, einige derselben wurden zur Belebung des Vordergrundes etwas detaillierter ausgeführt. Eine auffallend genaue Kopie des vorderen Teiles der Zeichnung befand sich vor einiger Zeit im Kunsthandel, möglicherweise eine moderne Fälschung, noch unter dem Glauben, eine Zeichnung von Frans Hals zu produzieren.

An diese Werke reihen sich dann rein sittenbildliche Schilderungen, unter denen die Gesellschaftsbilder bereits besprochen sind. Doch ist das nicht die einzige Sphäre, in der er sich bewegt. In das Lagerleben führt die eigene Radierung des Kanoniers und der Marketenderin (van der Kellen 9) (Abb. 15). Das Manierierte tritt hier nicht hervor; naiv und natürlich ist die Szene aufgefafst, lebendig Haltung und Gebaren des jugendlichen Soldaten und der etwas verschämten Marketenderin, richtig beobachtet der aufmerksame, oft geprügelte Hund. Die Lichtbehandlung ist breit, der Schatten

malerisch von Halbschatten und Reflexen durchsetzt. Die Zeichnung ist flott und sicher, die Köpfe sind für Buytewech sehr bezeichnend, der bei ihm so beliebte, etwas katzenartige Gesichtstypus tritt besonders bei der Frau mit dem breiten, in den Ecken hochgezogenen Mund, den schmalen Augen, der spitzen Nase stark hervor.

Voll kräftiger lebenswahrer Gestalten ist die Volksszene mit dem Scharlatan, die nach seiner Zeichnung Jan van den Velde gestochen hat (Franken 94), und ganz sittenbildlich sind auch die von demselben Stecher reproduzierten vier Elemente dargestellt.

Vieles ist wahrscheinlich nicht über die Vorlage hinausgekommen. So hat sich Buytewech auch eingehend mit der Wiedergabe der intimen kleinbürgerlichen Häus-



Abb. 13. Willem Buytewech
Gestrandeter Walfisch
Radierung (v. d. Kellen 7)

lichkeit beschäftigt. Es thut sich dies aber unter den Stichen nur in einem Blatte van den Veldes nach ihm kund, dem Streit des Tobias und seiner Frau über die Ziege (Franken 49), demselben Thema, das auch Rembrandt den Stoff zu einem seiner sorgfältigen Interieurbilder geliefert hat. Dagegen bieten uns Zeichnungen Buytewechs mehr über solche Studien. Eine hierher gehörige Schusterwerkstatt wird von van der Kellen erwähnt.

Das feinste derartige Blatt aber, ein Werk von wahrhaft entzückender Naivität, besitzt die Hamburger Kunsthalle (vergl. die Tafel). Die Federzeichnung, die mit Sepia und einzelnen grauen Tönen angetuscht ist, wirkt wie ein Bild. Die ganze anheimelnde Gemütlichkeit einer holländischen Häuslichkeit kommt uns entgegen. Draufsen ist es noch kalt; am 12. März ist die Zeichnung gemacht, wie die genaue Aufschrift »buetewech fecit anno 1617 12 3« besagt. Die Frauen haben sich vor das Kaminfeuer gesetzt, die eine strickt und die andere klöppelt, und in der Mitte wärmt sich die Katze.

Ein kleines Kind ist hinten in das grofse Wandbett gelegt; und daneben zwischen Bett und Kamin, im Halbschatten kaum sichtbar, sitzt eingeklemmt ein Mann mit Spitzhut und liest. Alle sind sie vollständig in ihre Arbeit versenkt; keiner kümmert sich um den anderen und keiner um den Künstler, der das Bild zeichnet, oder den Beschauer, der es ansieht. Der Erscheinung ist das Unbewufste vollständig gewahrt. Von genauester Beobachtung zeugen die Hände der Strickerin und von liebevollster Vertiefung die hunderterlei Kleinigkeiten an den Wänden und am Kamin. Und auch die Karte von Holland fehlt nicht, mit der Westseite nach oben und umgeben von den Trachten



Abb. 14. Willem Buytewech
Anatomische Vorlesung
Federzeichnung. Museum zu Rotterdam

des Landes, wie ein patriotischer Stempel des Ganzen. In dieser Zeichnung ist ein wirkliches Stück Kultur künstlerisch niedergeschrieben. Wer sie zur Basis der Beurteilung Buytewechs macht, der mufs ihm vor allem ein grofses Mafs von einfacher, gesunder Naturbeobachtung zuerteilen, von Freude am Intim-Gemütvollen, der wird auch seine Neigung zur phantastischen Stilisierung durchaus nicht als Grundzug seiner Kunst, sondern nur als eine Entwickelungsstufe ansehen.

Das hier vorgebrachte Material ist ein durchaus lückenhaftes und nur aus wenigen Sammlungen zusammengestellt. Abgesehen davon, dafs noch eine ganze Reihe nach seinen Zeichnungen gestochener Blätter hinzugezogen werden können, ist auch die Zahl der in den verschiedenen Sammlungen zerstreuten Handzeichnungen gewifs keine ganz geringe. Vielleicht wird auch noch dieses oder jenes gemalte Bild als sein Werk bekannt werden.

Aber auch ohne jene Ergänzungen genügen schon die erwähnten Zeichnungen und Radierungen, um uns zu überzeugen, dafs der Künstler weit mehr Beachtung verdient, als ihm bisher zuteil geworden ist, und dafs diese Beachtung sowohl in seiner künstlerischen Beanlagung an sich ihre Berechtigung findet, als auch in der kunstgeschichtlichen Stellung, die er einnimmt. Er gehört zu den Männern, die am Eingang einer grofsen Zeit stehen, die das Neue schon empfinden, aber es noch nicht mit voller Klarheit durchführen, die noch viel versuchen und prüfen, zuweilen sich in Seitenwege verlieren, zuweilen aber auch Dinge schaffen, die ihrer Nachfolger würdig sind. Buytewech, in seinem kurzen Leben erst Akademiker, dann freier Naturalist, dazwischen Phantastiker, ist recht das Kind einer solchen Zeit; in seinen Frauen am Kamin und in seiner Dünenlandschaft aber liegt schon das Wesentliche aller national-holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts geborgen.



Abb. 15. Willem Buytewech
Kanonier und Marketenderin
Radierung (v. d. Kellen 9)

VENEZIANISCHE BILDER

VON FRANZ WICKHOFF

I. DIE ANDRIER DES PHILOSTRAT VON TIZIAN

Für das Studio des Herzogs Alfonso d' Este im Kastell zu Ferrara hat Tizian zwischen den Jahren 1518 und 1522 drei Bilder mythologischen Inhalts gemalt, von denen uns zwei in der Galerie von Madrid, das *Venusfest* nämlich und das *Bacchanal*, ein drittes, *Bacchus und Ariadne* genannt, in der National Gallery in London erhalten sind. Man nimmt an, dafs sie in der Reihenfolge, wie ich sie aufführte, entstanden seien.[1]) Von dem Bilde in London weifs man gewifs, dafs es das letzte war, aber es ist unbestimmt, ob das Bild, das Tizian im Jahre 1518 zu malen übernommen hat, das erste oder das zweite der Bilder in Madrid sei. Dafs dem Maler die Gegenstände aufgetragen wurden, dafs er sie nicht etwa frei wählen konnte, wissen wir aus einem Briefe, in dem Tizian seine Freude über die Wahl des Gegenstandes ausdrückt, ohne ihn näher zu bezeichnen. Für *Bacchus und Ariadne* hatte schon *Lomazzo* im Jahre 1585 auf *Catull* hingewiesen, indem er die Verse im Epithalamium des Peleus und der Thetis[2]) als Quelle für alle Bilder mit Triumphen des Bacchus bezeichnete, worunter er auch das Bild Tizians in Ferrara anführt. Carlo Ridolfi hatte ebenfalls auf Catull bei Beschreibung dieses Bildes hingewiesen,[3]) was auch allgemein angenommen wurde.[4]) Neuerdings hat Claude Philipps feinsinnig ausgeführt, wie glücklich sich Tizian von diesen Versen des Catull inspirieren liefs und wie treu er ihnen in seiner Komposition folgte.[5]) Carlo Ridolfi fand auch das Programm für das sogenannte Venusfest in Madrid, es sind die Amores des Philostratus.[6])

Es ist ganz selbstverständlich, dafs auch dem dritten Bilde, dem *Bacchanale* in Madrid, eine bestimmte Stelle eines antiken Schriftstellers zu Grunde liegt, aber welche es sei, davon wissen weder alte noch neue Erklärer zu berichten. Ja, man ist nicht einmal einig darüber, was auf dem Bilde dargestellt ist. Der Katalog der Galerie des Prado will in der Schlafenden rechts im Vordergrunde die schlafende Ariadne erkennen, im Meere das Schiff des absegelnden Theseus sehen. Es ist nicht recht zu

[1]) Campori, Tiziano e gli Estensi p. 11 ff.; Crowe und Cavalcaselle, Tizian, deutsch von M. Jordan, 160—164, 188—193, 215—220.

[2]) Catull LXIV v. 252 ss.

[3]) Ridolfi, Le maraviglie dell' arte. Venedig 1648, I, 142.

[4]) Vergl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. 217.

[5]) Claude Philipps, Tizian, London 1898, I, 81 f.

[6]) Ridolfi, a. a. O. 143 f., vergl. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. 160 ff.

begreifen, was die fröhlich zechende Gesellschaft um sie zu bedeuten hätte. Ich weifs nicht, hat *Cavalcaselle* diese Deutung auf Ariadne in Madrid schon vorgefunden, oder ist sie dorthin aus seinem Buche gedrungen. Jedenfalls findet sie sich darin vorgetragen. Er äufsert sich zwar einschränkend, zweifelnd, aber schliefslich taucht doch wieder der absegelnde Theseus auf. »Fraglich bleibt allerdings«, sagt Cavalcaselle, »ob Alfonso Ariadne unmittelbar nach ihrer Entdeckung auf Naxos durch Bacchus dargestellt haben wollte oder ob es ihm nur auf das Bild einer Bacchantin in der Gestalt ankam, welche die klassische Kunst der Ariadne verliehen; aber möglich ist immerhin, dafs er jene mythologische Szene im Sinne hatte, obgleich wir uns unter den handelnden Figuren des Bildes vergebens nach einer Gestalt umsehen, die man für Bacchus nehmen dürfte, es sei denn, dafs man ihn in einem der beiden Zuschauer erkennen wollte, welche auf der linken Seite an einem Baume lehnen. Nur Silen, der in der Ferne auf einem Hügel in tiefem Schlafe liegt, ist unverkennbar. Die »Ariadne« liegt rechts im Vordergrunde, berauscht durch die Düfte des Weines; Mänaden umschwärmen sie, während man im Hintergrunde Theseus davonsegeln sieht.«

Diese Erklärung ist recht unglücklich. Theseus hat ja den Schlaf Ariadnes benutzt, um zu entfliehen, und verlassen findet sie Bacchus. Nach *Cavalcaselles* Erklärung müfste sie sich schon in Beisein des Theseus einen Spitz angetrunken haben, den sie nun ruhig ausschläft. Claude Philipps hat mit Recht die Bezeichnung Ariadnes für diese Schläferin zurückgewiesen und eine trunkene Bacchantin darin sehen wollen,[1]) aber auch er weifs uns das Bild nicht zu deuten.

Von den neueren sogar wegen der Erklärung des Bildes im Stiche gelassen, wenden wir uns den älteren Schriftstellern zu, die das Bild beschreiben. Vasari ist der erste, der die Bilder in Ferrara in der zweiten Auflage seiner Vita noch zu Tizians Lebzeiten schildert. Und da sind wir gleich im Rechten. Wenn er auch in gewohnter Sorglosigkeit die Beschreibung des Londoner Bildes mit der Beschreibung eines Bildes des Gian Bellin zusammenwirft, das damals im selben Zimmer hing, das Wesentliche des Vorganges auf unserem Bilde weifs er mit anschaulichen Worten wiederzugeben. Er sagt: *In dem ersten Bilde ist ein Flufs von rotem Weine und Sänger und Musikanten herum, beinahe trunken, Männer wie Frauen, und eine nackte Frau schläft, so schön, dafs sie lebendig scheint.*

»Ein Flufs von rotem Wein« also ist hier dargestellt, und es ist unbegreiflich, wie sowohl der Katalog der Sammlung als Cavalcaselle das übersehen konnten, der ihn einfach bezeichnet als »einen Bach, der am Fufse einer Baumgruppe hervorsprudelt«.[2]) Aber auch das ist nicht richtig, der Bach fliefst den Bäumen zu und entspringt auf der entgegengesetzten Seite. Hören wir *Ridolfi*: »Es ist das zahlreiche Gefolge des Bacchus, mit Bacchantinnen gemischt, hier versammelt an einem Bache von purpurrotem Weine. Der läuft von einem nahen Hügel, wo einer von ihnen, hingelagert, eine Menge von Trauben auspreſst. In einem der Mädchen hat der Maler eine Frau, die er liebte, namens Violante, konterfeit. Darauf spielt er an mit einem Veilchen, das ihr im Busen steckt, neben einem Briefchen, worauf *Tiziano* steht. Andere dieser Trunkenen füllen ihre Gefäfse mit dem strömenden Nafs. Einer, den vollen Weinschlauch umstürzend, schwellt die Backen mit dem süfsen Trank. Ein anderer hat sich zum höflichen Schenken gemacht und giefst die zerschmolzenen Rubine in die durchsichtigen Tassen der musizierenden Gefährtinnen. Ein Kindchen pifst scherzend daneben. Einige tanzen im Kreise mit

[1]) Philipps, a. a. O. I, 73.

[2]) Ridolfi, a. a. O. 190.

anderen Mädchen, in dünne Stoffe gleich dem Zendel gekleidet, die, von sanften Winden gehoben, in schönen Bogen schwankend, den lebendigen Schimmer der lichten Beine zeigen und ihre unvergleichliche Zärte. Eine, die schon müde ist, hat sich aus ihrem Haare und einem goldenen Kruge ein Kissen gemacht und sich zum Schlafe daraufgelegt. So zart sind ihre Glieder, dafs sie belebtes Elfenbein scheinen. Auf ihrem Antlitze zeigt sich das tiefe Atmen in ruhigem Schlafe. Diesem Feste wohnen einige Kavaliere bei«.

Carlo Ridolfi hat das Bild gut beschrieben. Er begann mit dem Weinbache, zeigt uns seinen Ursprung und schildert die Wirkung des reichlich genossenen Weines, die *Tizian* abstufend bildete. Erst malt Tizian, wie der Wein aus dem Bache geschöpft wird, dann wie man ihn geniefst, fröhlich wird, singt und tanzt, und endlich wie ein torkelndes Kind sich wenig artig aufführt und eine berauschte Schöne sich ausschläft. Nur in Einem hat sich *Ridolfi* geirrt, wenn er den Mann, der im Hintergrunde auf einem Hügel mit der Last seines Körpers den Saft aus den Trauben prefst, für Einen aus dieser Gesellschaft erklärt. Erstens ist er übermäfsig grofs, ein Riese, dem, wenn er in den Vordergrund träte, die übrigen Figuren kaum an die Hüften reichen würden, dann ist der frisch geprefste Saft der Trauben nicht berauschend. Wenn nun dieser Mann gegorenen Wein in nicht endenwollender Fülle aus den Trauben fliefsen läfst, so ist das ein Zeichen göttlicher Kraft, und da wir uns allem Anscheine nach, trotz der französischen Verse auf einem Notenblatte vor dem schönen Mädchen, im Fabellande der antiken Welt befinden, ein Wunder, das der Spender des Weines, Bacchus, that. Wir brauchen nicht lange zu suchen, es ist der Schriftsteller, aus dessen *Bildern* auch das Argument für das nebenhängende Gemälde, das *Venusfest* des Tizian, genommen ist, *der ältere Philostrat.* Es sind seine *Andrier*, ein Bild, das ein solches Wunder des Bacchus schildert.[1])

»Der Weinstrom auf der Insel Andros«, sagt Philostratus, »und die vom Strome berauschten Andrier sind der Inhalt des Gemäldes.« Er erörtert nun, wie Bacchus den Strom erschaffen und was der Inhalt der Lieder zum Lobe des Weines sein könne, die die Andrier, bekränzt mit Efeu und Eiben, den Mädchen und Knäblein vorsingen. »Einige führen einen Reigen auf, andere sind hingelagert.« »Was man aber in dem Gemälde sieht«, sagt er, »das ist auf einem Traubenlager der Flufs, die Quelle herauspressend, lauter und strotzig aussehend.« Was nun folgt hat Tizian nicht wiedergegeben, Tritonen, die an der Mündung des Flusses im Meer herzugeschwommen kommen, mit Muscheln den Wein schöpfen und sich daran berauschen. Auch Bacchus hat nun Tizian nicht mehr gezeigt, der, mit einem Schiffe gelandet, mit Satyrn und Bacchantinnen herankommt. Er zeigt uns nur das Schiff, auf dem er herbeisegelt.

Die Ankunft des Bacchus sollte für das dritte Gemälde aufgespart werden, das zugleich bringen sollte, wie Bacchus auf Naxos die verlassene Ariadne findet, aber nicht, wie nahegelegen hätte, nach einem Bilde desselben Philostrat,[2]) sondern nach den lieblichen Versen des Catull.

Aus den wenigen Andeutungen *Philostrats* hat *Tizian* dieses herrliche Bild geschaffen, und es zeigt sich wieder einmal, wie reich an künstlerischem Inhalt diese Beschreibungen des Rhetors sind.

---

[1]) Phil. maj. imagines I, 25.

[2]) Phil. maj. imagines I, 15.

II. DIE RETTUNG DER ARSINOE VON TINTORETTO

Im XIII. Jahrhundert erhielten die Italiener die grofsen Epen der römischen Dichter, deren Stoffe dem Bewufstsein des Volkes schon lange entschwunden waren, von den Franzosen in Form romantischer Rittergedichte zurück. Sie werden von ihnen begierig aufgenommen und vielfach in schlichter Prosa oder in kunstlosen Versen übersetzt. Selbst ein grofser Dichter, *Giovanni Boccaccio*, verschmähte es nicht, die Liebe von Troilos und Kressida in dieser Form zu bearbeiten. So kamen die Geschichten vom trojanischen Kriege, vom Zuge der Sieben gegen Theben, von der Zauberin Medea wieder unter das Volk. So beliebt werden diese Erzählungen, dafs noch am Ende des XV. Jahrhunderts, als den Gelehrten und Gebildeten die antiken Schriftsteller schon in ihrer ursprünglichen Gestalt zugänglich waren, einzelne dieser Gedichte nochmals gedruckt wurden. Das geschah z. B. mit einer Bearbeitung des Lucan, die unter dem Titel »*Liber Lucani Cordubensis poete clarissimi, editus in volgare sermone, metrico tamen, per R. patrem et dominum dominum L. Cardinalem de Montichiello dignissimum*« 1492 in Mailand, 1493 in Rom und 1495 nochmals in Venedig gedruckt wurde.

Lucans Farsalia waren am Beginne des XIII. Jahrhunderts unter dem Titel *Fait des Romains* französisch bearbeitet worden und wurden bald bei den Italienern sehr beliebt.[1]) Übersetzungen in Prosa und in Versen folgten sich, Überarbeitungen und Einreihungen in andere Werke fanden statt. Die ursprüngliche französische Bearbeitung schon war dem lateinischen Dichter viel treuer gefolgt, als das in anderen Fällen geschehen war. Nur einzelne Episoden wurden eingeschoben, die in die italienischen Übersetzungen mit übergingen. Die Rettung *Arsinoes* aus dem Gefängnisse durch den Eunuchen *Ganymedes* ist ein Beispiel. Bei *Lucan* wird sie in drei Versen erzählt. Der Franzose des XIII. Jahrhunderts hat aus *Ganymedes* einen Ritter gemacht, der in die schöne Prinzessin verliebt ist. Er kommt in einem Nachen zu dem Turm am Meere, wo sie mit einer Gefährtin gefangen sitzt, erzählt ihr, dafs ihr Bruder ersäuft wurde und dafs Kleopatra Königin werde. »Aber wenn ihr mir Vertrauen schenkt«, sagt er, »werde ich euch herausführen und ihr werdet Herrin sein.« »Meiner Treu«, antwortet Arsinoe, »wenn ich durch dich hier entkommen könnte und zur Macht gelangte, gäbe es nichts, was ich nicht nach deinem Rat und nach deinem Willen machen würde; aber ich sehe nicht, wie das möglich wäre.« Ganymedes läfst sie einen Schwur leisten, dafs sie einwillige, ihn zu heiraten, und sie willigt ein. So giebt die Geschichte ein Codex Riccardinus Nr. 2418, die *E. G. Parodi* in seiner Arbeit mitteilt.[2]) Nun aber setze ich mit den Worten der Handschrift selbst fort: Allora le gittò Ganimedes una sottile corda in gomitolo avolta ed alla sottile cordo legò uno grosso canape ed Arsinoe tirò il canape a ssé, ed avendo il canapo a ssé, legò l'uno capo a uno anello di ferro che dentro alla torre iera. Ganimedes atacò l'altro capo al battello. Allora si dispogliò la damigiella tutta igniuda, ché molto iera la finestra istretta, dond' ella doveva uscire; poi si prese ala corda a due mani e s'apogiò ale pietre del muro per anbindue li piedi, che ella aveva iscalzati. Tanto fecie che ella n'uscio fuori, ché assai la trovoe istretta. Altrettale fecie sua compangnia, ma elli ebero tutto inanzi mandati lor pani giuso da la finestra cola corda medesima. Quando l'una e l'altra

---

[1]) Vergl. darüber E. G. Parodi, Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli (Studi di filologia romanza, pubblicati da Ernesto Monari, Vol. IV, Roma 1889, p. 237 ff.).

[2]) Parodi, a. a. O. p. 244 f.

fuorono nel battelo, Ganimedes sine ritornò in Alexanda per dietro ale mura, dov' iera un suo gardino, e suoi sergienti chell' atendevano gli aprirono.

Ganymedes hatte also den Damen zu dem kleinen Turmfensterchen einen Knäuel Bindfaden hinaufgeworfen, mit dem sie ein Hanfseil hinaufzogen, das sie im Kerker an einem eisernen, in die Wand eingelassenen Ring befestigten. Das andere Ende band Ganymedes an den Nachen. Die Damen entkleiden sich, weil sie nur so durch das enge Fenster schlüpfen können, lassen die Kleider mit dem Bindfaden in den Nachen hinunter und gelangen nun selbst mit Hilfe des Strickes in das Schiff, auf dem sie Ganymedes in seinen Garten hinter der Stadtmauer von Alexandrien führt.

Es ist kein Zweifel möglich, dafs dieser Stoff *Tintoretto* Anlafs zu dem bekannten Bilde der Dresdener Galerie gab, das dort den Namen »*die Rettung*« trägt; es ist eine Rettung, die *Rettung der Arsinoe.* Wie herrlich das alles durchgeführt ist, das Stehen des Ritters im schwankenden Kahne, den der mitrudernde Knabe an den Turm prefst, und wie er die schöne nackte Prinzessin, die sich von den letzten Sprossen der Strickleiter zum bräutlichen Kusse auf ihn niederbeugt, in den Arm nimmt; wie die Begleiterin, die schon im Kahne sitzt, dabei ist, sich die Ketten von dem Beine zu lösen. Dadurch wird der Beschauer sogleich auf die überstandene Haft hingewiesen und sieht, dafs es sich nicht um eine blofse Entführung handelt. Die wunderbare Darstellung des lebhaft bewegten Meeres, die morgentliche Frische der Luft, die schimmernden Frauenleiber, die glänzende Rüstung, alles vereinigt sich in diesem unübertrefflichen Bilde zu köstlicher Wirkung.

Die einzige Abweichung von der mitgeteilten Erzählung, die wir bei Tintoretto finden, ist, dafs er die Mädchen sich zu ihrer Rettung nicht eines Seiles, sondern einer Strickleiter bedienen läfst. Es mögen ihn künstlerische Gründe zu dieser Änderung bewogen haben, um die schöne Pose für seine Prinzessin zu finden. Er kann aber diesen Zug in seinem Texte schon vorgefunden haben. Wir wissen ja nicht, welche Version ihm vorlag.

Aus Julius von Schlossers Arbeit über die Werkstatt der Embriachi [1]) lernen wir, dafs im XIV. Jahrhundert in Venedig Gerät geschaffen wurde, das mit Reliefs, die ihren Stoff von den Ritterromanen nahmen, verziert war. Darunter waren auch klassische Stoffe, wie die Jugendgeschichte des Paris. Man könnte leicht glauben, dafs auch *Giorgione* und *der junge Tizian*, deren Bilder mit klassischen Stoffen ich im 16. Bande dieses Jahrbuches zu erklären suchte, diese Stoffe aus den Übersetzungen der französischen Romane genommen hätten, wo ja auch die Geschichten von *Paris*, von *Äneas*, von *Adrast* und *Hypsipyle*, von *Jason* und *Medea* erzählt werden. Dem ist aber nicht so. In allen Details stimmen diese Bilder mit den römischen Dichtern überein und unterscheiden sich von der Behandlung dieser Stoffe im Mittelalter.

Giorgione hat eben für humanistisch gebildete Liebhaber gearbeitet, *Tizian* für Fürsten, Könige und Kaiser, für die glänzende Vorwürfe in der antiken Litteratur aufgesucht wurden. *Tintoretto* ist volkstümlich wie immer.

III. DER VIERUNDACHTZIGSTE PSALM VON ROSALBA CARRIERA

»*Die Vergänglichkeit an der Hand der Ewigkeit.* Halbfiguren auf blaugrauem Grunde. Die Ewigkeit steht links vorn im blauen Gewande. Ihr gen Himmel gewandtes Haupt umleuchtet ein Sternennimbus. Fest reicht sie ihre Rechte der hinter ihr auf-

[1]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1899, Bd. XX S. 220 ff.

tauchenden, schmächtigen, blonden, mit Blumen geschmückten, flüchtig bewegten Gestalt in hellrotem Gewande, welche die Vergänglichkeit darstellt. *Die Liebe an der Brust der Gerechtigkeit.* Halbfiguren auf blaugrauem Grunde. Rechts steht die Gerechtigkeit in rötlichem Gewande, mit der Linken auf das Beil und die Fasces gestützt, mit der Rechten die Liebe umarmend, die in weifsem Gewande mit blauem Mantel links vor ihr steht, ihre Lippen küfst und einen Ölzweig in der Hand hält.«

Mit diesen Worten beschreibt *Karl Woermann* im Kataloge der Gemälde-Galerie zu Dresden zwei Pastelle der *Rosalba Carriera*, die die Nummern 41 und 42 tragen. Die Beschreibungen enthalten zugleich einen Erklärungsversuch. Den wollen wir nachprüfen. Unzweifelhaft gekennzeichnet ist die *Gerechtigkeit* durch Beil und Fasces. Aber die Frau, die sie küfst, ist nicht die Liebe. Wie sollte der Ölzweig die *Liebe* versinnbildlichen. Der Ölzweig gilt allgemein als die Bezeichnung des *Friedens*. Also *Justitia* und *Pax* küssen sich. Wem fiele da nicht der Psalmenvers ein: »*Misericordia et Veritas obviarunt sibi, Justitia et Pax osculatae sunt*« (Psal. LXXXIV, 11). »Mitleid und Wahrheit begegnen einander, Gerechtigkeit und Friede küssen sich.« Wir müssen es freilich gestehen, *Mitleid* und *Wahrheit* sind recht allgemein charakterisiert, ja man könnte zweifeln, welche man für die eine, welche für die andere zu halten habe. Der Sternenkranz pafst für das *Mitleid*, er pafst aber auch für die *Wahrheit*, und der Blumenschmuck steht beiden an. Man könnte zweifeln, ob *Mitleid* und *Wahrheit* gemeint seien, wären sie nicht, sich begegnend, als Gegenstück zu der den *Frieden* küssenden *Gerechtigkeit* gemalt.

Auch war es nicht etwa *Rosalba*, die diesen Stoff einführte. Er wurde in der bolognesischen Schule gerne gemalt und war dort hauptsächlich wohl deshalb geläufig und bekannt, weil *Agostino Carracci* ein Bild *Orazio Samacchinis* dieses Gegenstandes mit dem erklärenden Psalmenverse als Unterschrift gestochen hatte. Auch *Albani* hatte die beiden Gruppen in der Madonna di Galiera als Fresko gemalt. Der Besucher Bolognas, der sich derselben Gestalten erinnert, die *Bartolommeo Cesi* in der Kapelle des Archigimnasio gemalt hat, würde kaum vermuten, dafs für diese drallen rosigen Mädchen Knaben Modell gestanden hatten. Und doch ist in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien eine prächtige Naturstudie *Cesis* von zwei sich küssenden Knaben für dieses Fresko ausgestellt.

In Venedig scheint den Stoff *Dario Varotari* eingeführt zu haben; zwei Bilder damit in seinen blühenden Farben finden sich in der Sammlung Querini-Stampalia (Saal IX Nr. 69 und 70). Auch da würde man den Gegenstand nicht leicht erkennen. Aber er war vorsichtiger als *Rosalba*. Er läfst Spruchbänder durch die Bilder flattern, auf denen der Psalmenvers steht.

DER MEISTER DER BOCCACCIO-BILDER

VON MAX LEHRS

Zu den frühesten Kupferstechern, die sich aus dem Gattungsnamen der »Niederrheinischen Schule« loslösen und zeitlich wie örtlich näher fixieren lassen, gehört auch der sogenannte »Meister der Boccaccio-Bilder«. Er ist zuverlässig wie sein unter Karl dem Kühnen thätiger Vorgänger oder Zeitgenosse, der Meister W ♁, ein Flamländer, denn er hat seinen Namen von den neun Illustrationen erhalten, die er für eine 1476 bei Colard Mansion in Brügge erschienene französische Übersetzung des weitbekannten und beliebten Buches: De casibus illustrium virorum et mulierum von Boccaccio stach.

Lippmann[1]) hält es für möglich, dafs Colard Mansion, der ein erfindungsreicher Kopf war, die Stiche selbst verfertigt habe. Es wäre das immerhin denkbar, wenn es sich auch nicht rite beweisen läfst, doch sei hier gleich betont, dafs der Meister der Boccaccio-Bilder kaum mit gröfserem Recht »Meister« genannt werden kann, als etwa der »Meister mit den Bandrollen« oder der »Meister des hl. Erasmus«, wenn er auch immerhin einige Stufen höher steht als die beiden Genannten. Die Kunstgeschichte ist bekanntlich mit diesem Ehrentitel nicht gerade sparsam und verleiht ihn im XV. und XVI. Jahrhundert manchem, den man in unseren Tagen einen Stümper nennen würde. Der Stecher zeigt sich als ein ziemlich gewandter Zeichner, der es wohl versteht, seine Figuren mit einem besonders eingehend geschilderten, landschaftlichen Hintergrund in Beziehung zu setzen und zu bildmäfsiger Einheit zu verschmelzen. Seine Gestalten sind von gedrungenen Körperverhältnissen und haben etwas Schwerfälliges in den Bewegungen. Die Köpfe sind bald zu grofs, bald zu klein, die Beine plump und dick, die Hände kurzfingerig. Der Hintergrund zeugt besonders in seinem architektonischen Teil von guter Beobachtung, die Stadtansicht auf Bl. 3 scheint direkt ein Motiv aus dem alten Brügge wiederzugeben. Das Erdreich liebt er noch in der älteren Weise der Primitiven mit in gleichmäfsigen Abständen verteilten Grasbüscheln, Blattpflanzen und Blumen zu beleben, doch wird schon hier und da ein Versuch gemacht, Blätter und Blüten zu individualisieren. In dieser Hinsicht scheint mir besonders Bl. 4 beachtenswert. Man erkennt deutlich links von dem Haselnufsstrauch, an dem die Armut hockt, eine Distel und eine Erdbeerstaude, rechts am Rande eine Schwertlilie.[2])

[1]) Der Kupferstich S. 34.

[2]) Die Ähnlichkeit der letzteren mit der auf Schongauers hl. Christophorus B. 48 ebenfalls unten rechts befindlichen Lilie ist so grofs, dafs ich fast an ein Abhängigkeitsverhältnis glauben möchte, wenn es auch nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Übrigens wäre die Thatsache für die Datierung des Schongauerschen Stiches (vor 1476) von Wichtigkeit.

Die Stichweise des Meisters der Boccaccio-Bilder ist breit, bei ziemlich kurzen Schraffierungen. Die Lichtflächen überwiegen, doch nicht so, dafs man annehmen könnte, der Stecher habe an eine Mitwirkung der Farbe gedacht. Die Bilder schliefsen sich, wie auch Lippmann a. a. O. mit Recht hervorhebt, in ihrer Darstellungsweise und Kunstart vollkommen den Handschriften-Malereien der burgundisch-flämischen Schule unter Karl dem Kühnen an und waren offenbar vom Verleger auch zum Ersatz der kostspieligeren Miniaturen bestimmt. Eins der beiden in Buchform erhaltenen Exemplare ist allerdings illuminiert worden, das andere aber nicht, und unter den mir bekannten 26 Einzelblättern, die doch gröfstenteils auch aus Colard Mansions Buch stammen dürften, ist kein einziges koloriert.

Als Wasserzeichen finden sich je zweimal die von einem G bekrönte Schere (Bl. 2 und 7 des nachfolgenden Verzeichnisses), das gotische p mit der Blume (Bl. 4 und 5), eine grofse Hand ohne Blume (Bl. 6 und 9) und einmal ein sich umblickender Hund mit Halsband und Blume (Bl. 4). Sotzmann erklärt den letzteren wie das gotische p für niederländisch, sie sind es aber nur im weiteren Sinne. Der Hund kommt ähnlich auch beim Meister von Zwolle und beim Meister F V B vor, das p und die Hand sind bei allen niederrheinischen Stechern, namentlich bei Israhel van Meckenem ungemein häufig, und nur die Schere mit dem G darüber habe ich bei anderen Stechern bisher nicht finden können.

Die neun Boccaccio-Illustrationen waren schon Heinecken bekannt. Er beschrieb zwar die beiden ersten Blätter, ohne die Darstellung erklären zu können, von den übrigen getrennt, scheint aber die Zusammengehörigkeit der letzteren erkannt zu haben, da er sie als »Einige historische Blätter, hoch 6 Z. 10 L., breit 6 Z. 4 L.« hintereinander aufführt.[1]) Bartsch beschreibt nur die beiden in Wien befindlichen Blätter (Nr. 5 und 8) unter den Anonymen, ohne natürlich, da er die übrigen nicht kannte, ihren Zusammenhang zu ahnen. Sotzmann führt dann im Kunstblatt von 1851 (S. 294 ff.) ihrer acht auf, darunter aber: Boccaccio, die Geschichte der ersten Menschen schreibend nach dem weiter unten besprochenen anonymen Stich der Albertina, der *nicht* zur Folge gehört. Das entsprechende kleinere Blatt vom Boccaccio-Meister (Nr. 2) blieb ihm unbekannt. Er erkannte zuerst die ursprüngliche Bestimmung der Stiche und deren niederländischen Ursprung, indem er aus der gegenständlichen Übereinstimmung der Darstellungen mit den Holzschnitten späterer Ausgaben des beliebten Buches[2]) den

[1]) Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen (Dresden 1786) I. S. 435. Nr. 3—9. Bl. 6, 8 und 9 sind ihrem Gegenstande nach richtig benannt.

[2]) Aufser den zahlreichen miniierten Handschriften, deren allein die Pariser Nationalbibliothek *zwölf* besitzt, erwähnt er die englische Übersetzung von Lydgate, die deutsche von G. Ziegler und als älteste mit Holzschnitten versehene Ausgaben die von Huss und Schabeler in Lyon 1483, von Verard in Paris 1494 und von Pynson in London 1494. Alle diese haben zu jedem der neun Bücher des Werkes einen Holzschnitt. Die Wahl der Gegenstände hierfür ist, vielleicht schon von den Miniaturen her, immer die gleiche. Dutuit bespricht im Manuel (V. p. 154—158) die von Sotzmann zitierten, mit Holzschnitten versehenen Ausgaben. Er kennt die Lyoner von 1483, die in Paris fehlt, nicht aus eigener Anschauung, dagegen eine Sotzmann unbekannte Pariser Ausgabe, die erste Übersetzung des Laurent de Premierfait, die 1483 bei Jehan Dupré erschien. Von Verard nennt er die Ausgabe von 1494 und eine andere ohne Jahr (um 1503). Die in Paris fehlende von Pynson in London (1494) ist ihm unbekannt, aber er zitiert dafür noch eine spanische: Sevilla 1495 nach Brunet, die (nach freundlicher Mitteilung von Professor K. Haebler in Dresden) einen Titelholzschnitt mit dem Rad der Fortuna enthält. Nach Aufzählung der Holzschnitte in den Ausgaben von Dupré

Schlufs zog: *die im Format unter sich ziemlich gleichen und ohne erklärenden Text unverständlichen Stiche müfsten zu einer den Bibliographen unbekannten gedruckten Ausgabe des Boccaccio gehören.* Er nennt sogar als die einzige niederländische Ausgabe des XV. Jahrhunderts die von Colard Mansion in Brügge 1476 veranstaltete, die nach Hain (Nr. 3341) und anderen Bibliographen aber weder Stiche noch Holzschnitte enthält. Man kannte eben nur Exemplare des seltenen Buches *ohne* die eingeklebten Kupferstiche. Übrigens benennt Sotzmann die sieben von ihm aufgeführten Blätter nach dem Text des Boccaccio richtig und vermutet schon, dafs zum VI. und VII. Buche jedenfalls auch Illustrationen existiert haben müssen.

Passavant wiederholt lediglich das von Sotzmann Gesagte und verfällt bei Zurechnung des grofsen Blattes: Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen (B. X. 37. 72) in denselben Irrtum, wenn er auch das Pariser Exemplar des wirklich zur Folge gehörigen Blattes (Nr. 2) nach dem Katalog Delbecq mit den richtigen Mafsen anführt. Er scheint somit auch nur sieben Blatt aus eigener Anschauung gekannt zu haben. Erst Dutuit beschreibt das zweite Blatt der Folge genauer, ohne freilich zu erkennen, dafs es sich bei Bartsch um einen anderen Stich handelt.

Endlich entdeckte Dr. David Laing in dem Exemplar der von Sotzmann zitierten Brügger Ausgabe von 1476 beim *Marquis of Lothian* in *New Battle* die vollständige Folge der neun Stiche, d. h. der acht bei Passavant beschriebenen und eines neunten, vorher nur Heinecken [1]) bekannten am Anfang des VII. Buches, der aber, wie wir sehen werden, eigentlich zum VI. Buch gehört. Leider sind die Stiche koloriert. Der Raum vor dem VI. Buch ist freigelassen. Der New Battle-Band war 1877 auf der Caxton-Ausstellung in London zu sehen, und 1878 publizierte Dr. Laing Faksimiles der neun Stiche mit dem darunter befindlichen Text des Buches. Von dieser Publikation sind leider nach englischer Unsitte nur 45 Exemplare hergestellt, die den hervorragendsten öffentlichen Bibliotheken und einigen bevorzugten Bibliophilen überlassen wurden.

Sidney Colvin hat in der Zeitschrift L'Art [2]) die Verwendung der Stiche in der auch von Hain (Nr. 3341) nicht auf Grund von Autopsie beschriebenen Ausgabe des Boccaccio von 1476 nachgewiesen und sich dabei auf Mitteilungen von Henry Bradshaw in Cambridge bezogen. Nach dessen Untersuchungen [3]) giebt es *vier* Varianten der

und Verard gelangt er zu dem Resultat, dafs dieselben — entgegen Sotzmanns Behauptung — keinerlei Zusammenhang mit den Stichen zeigen.

Willshire (Cat. II. p. 114—116) beschreibt in einer Anmerkung umständlich die Lyoner Ausgabe von 1483 und die Pariser von 1494, giebt sodann (p. 126 und 129) eine Beschreibung der Londoner von 1494 und erwähnt auch die von 1527. Er sieht in den Kupferstichen der Brügger Ausgabe die Urbilder der Holzschnitte für die Pynsonsche Edition von 1494. Soweit mir die letzteren in Faksimiles vorliegen, mufs ich mich zu der entgegengesetzten Ansicht bekennen. Die Darstellung des Rades der Fortuna (abgebildet bei Dibdin, Bibliotheca Spenceriana IV. p. 421) fehlt überhaupt in der Reihe der Kupferstiche, und die Fabel vom Kampfe des Glücks mit der Armut (ibid. p. 420) oder Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen (abgebildet bei Dibdin, Typographical Antiquities I. p. XI) zeigen keinerlei Abhängigkeit von den Stichen Nr. 4 und 2. Was endlich den inhaltlichen Zusammenhang der Stich- und Holzschnitt-Illustrationen mit den Miniaturen anlangt, so hat Duplessis (nach Dutuit, Manuel V. p. 154 Note 1) in Frankreich und England 21 Boccaccio-Manuskripte durchgesehen, ohne eine analoge Darstellung unter den Miniaturen zu finden.

[1]) Neue Nachrichten I. 435. 4.

[2]) 1878. II. p. 149 und 180.

[3]) Colvin zitiert sie a. a. O. p. 181 und 182.

Brügger Ausgabe von 1476, die — im wesentlichen einander gleichend — nur in den ersten Blättern eines jeden der neun Bücher des Werkes Verschiedenheiten zeigen. Ursprünglich war keines dieser Blätter zur Aufnahme einer Illustration bestimmt, d. h. es war nirgends genügender Raum zur Ausfüllung durch die bekannten Kupferstiche gelassen. — Später erst scheint der Verleger Colard Mansion die Idee gefafst zu haben, seine Ausgabe zu verschönern, aber noch nicht mit einer ganzen Folge von Stichen, sondern vorerst nur mit einer Illustration zum Prolog. Zu diesem Behuf schuf er gewissermafsen einen zweiten Abzug des Werkes, indem er das erste Blatt des Prologs herausnehmen und durch ein neues ersetzen liefs, auf dem der Text in rotem (statt wie ursprünglich in schwarzem) Druck, von 15 auf 9 Zeilen gekürzt erscheint, so dafs darüber Raum für Nr. 1 der Stiche geschaffen wurde. Für diese Ausgabe B, meint Colvin, sei ohne Zweifel der I. Etat des Stiches Nr. 1, vor der Retouche, bestimmt gewesen, da die Ausgabe C in New Battle bereits den *II. Etat* enthält. Allein diese Annahme ist irrig, weil das weiter unten zu besprechende Exemplar der vierten Ausgabe (D) den *I. Etat* enthält.

Später liefs Colard Mansion, um Raum für eine ganze *Folge* von Illustrationen zu gewinnen, die ersten Blätter aller neun Bücher, mit Ausnahme des I. und VI., in derselben Weise durch neue ersetzen, bei denen der Text so weit gekürzt wurde, dafs oben ein Raum von 24 Zeilen (jede Seite enthält sonst 33) zum Einkleben der Stiche frei blieb. Das bisher als Unikum betrachtete Exemplar dieser Ausgabe C beim Marquis of Lothian enthält denn auch alle neun Stiche vor dem Prolog und acht Büchern. Vor dem VI. Buch ist der Platz leer gelassen und die Illustration zum I. Buch ist diesem gegenüber auf die hierfür immer freigebliebene Seite geklebt. Die sorgfältig kolorierten Stiche gehören im übrigen demselben Etat an, wie die über verschiedene Sammlungen als Einzelblätter verstreuten Abdrücke, nur Nr. 1 und 3 dem II. Etat.

Endlich existiert noch eine vierte Ausgabe (D) mit dem leeren Raum für die Stiche vor *allen* Büchern mit Ausnahme des I., wo also auch der Text am Anfang des VI. Buches in derselben Weise gekürzt ist. Diese vierte Variante entdeckte Sidney Colvin in Edinburg. Nach ihm gebe ich hier ein Verzeichnis der vier Varianten mit ihren Aufbewahrungsorten: [1])

A. OHNE RAUM FÜR DIE STICHE

Brügge (Bibl. publ. 3874). *Glasgow* (Hunter Museum V. S. 13). [2]) *Lille* (Bibl. publ. hist. 3971).

B. MIT RAUM FÜR DEN STICH ZUM PROLOG

Brügge (Bibl. publ. 3873). [3]) *London* (British Museum, defekt). *Paris* (Bibl. nat. G. 353.) [4])

---

[1]) van Praet (Notice sur Colard Mansion, Paris 1829) zählt p. 29—30 etwa zehn Exemplare der Ausgabe von 1476 auf, darunter drei mit Miniaturen und gemalten Initialen, von denen das eine aus der Bibliothek Vandamme (Cat. Lahaye Nr. 1129) für 8 Fl. 5 Sous verkauft, das zweite 1775 vom Abbé de St-Léger bei den Dominikanern in Valenciennes gesehen wurde, und das dritte sich — sehr unvollständig — in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts beim Buchhändler Royez befand. Ob diese Exemplare wirklich Miniaturen oder nicht vielmehr die kolorierten Kupferstiche enthielten, läfst sich natürlich nicht mehr nachweisen. Es wäre immerhin möglich, dafs eines von ihnen mit dem jetzt in New Battle befindlichen identisch sei.

[2]) van Praet 6.

[3]) van Praet 2.

[4]) van Praet 1. Dutuit beschreibt dies aus der Bibliothek Ludwigs XII. herrührende Exemplar, das aus dem Besitz der Sforza in Pavia stammt (Manuel V. p. 152).

C. MIT RAUM FÜR DIE STICHE, AUSSER VOR BUCH I UND VI

New Battle (Lothian Library).

D. MIT RAUM FÜR DIE STICHE, AUSSER VOR BUCH I

Edinburg (Library of the Faculty of Advocates).

Willshire[1]) giebt nach Laing eine genaue Beschreibung des Exemplares der Variante C in New Battle. Der Band enthält 289 Folioblätter im Format von 368 : 267 mm und beginnt unter dem ersten eingeklebten Stiche mit dem Prolog, der in der linken Spalte die rot gedruckte, neunzeilige Überschrift enthält:

Cy commence Jehan bocace
de Certald son liure intitule
de la Ruyne des nobles hom-
mes et femmes. Lequel con-
tient ensemble IX. liures par-
ticuliers comme il apperra
ou proces de ce present volu-
me. Et premierement le pro
logue du premier liure.

Die rechte Spalte giebt dann die neun ersten Zeilen des Prologs in schwarzem Druck. Auf Fol. 289v schliefst das Werk mit den Worten:

A la gloire et loenge de di-
eu et a linstruction de tous
a este cestui euure de boca
ce du dechiet des nobles
hommes et femmes, im-
prime a Bruges par Co-
lard mansion. Anno . M .
C C C C. l XXVI.

Das Exemplar in New Battle enthält, wie gesagt, einen Kupferstich vor dem Prolog und acht andere am Beginn jedes Buches mit Ausnahme des sechsten. Es fiel bereits Laing auf, dafs, während der zweispaltige Druck unter den für die Stiche freigelassenen Plätzen jedesmal links aus vier roten und fünf schwarzen, rechts aus zehn schwarzen Zeilen bestehe, nur beim *sechsten* Buch 17 Zeilen Text in schwarzem Druck auf dem ersten Blatt vorhanden seien, während andere Exemplare an derselben Stelle nur zehn Druckzeilen enthalten. Durch Bradshaws Untersuchungen und Colvins Entdeckung der Variante D wird indes diese Laing unerklärliche Thatsache genugsam aufgehellt.

Im Frühjahr 1897 machte mich Professor Wilhelm Meyer auf ein zweites Exemplar der Ausgabe von 1476 mit den eingeklebten Stichen aufmerksam, das sich in der Universitätsbibliothek zu *Göttingen* befindet.[2]) Es gehört der Variante D an, von der sich ein Exemplar, aber *ohne* die Stiche, in Edinburg befindet. Es wurde in späterer Zeit beim Binden stark beschnitten, so dafs die Blätter nur 340:215 mm (statt 368:267 mm) messen, und enthält nur *acht* Stiche in guten, teilweise sogar ausgezeichneten Abdrücken, die — ein Vorzug vor denen im New Battle-Band — *nicht* koloriert sind.

[1]) Cat. II. 113. G. 156.

[2]) Hist. Misc. 112b.

Aufser Nr. 1 zeigt auch Nr. 3 einen frühen Plattenzustand vor der Retouche. Der Stich vor dem I. Buch: Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen, fehlt und ist vermutlich mit dem weifsen Blatt, auf dem er sich vor Fol. 7 befand, herausgerissen. Der Raum vor Buch VI (Fol. 161) ist wie in New Battle leer. Die übrigen acht Stiche kleben auf Fol. 1, 42, 73, 103, 134, 194, 221 und 252.

Laing vermutet, dafs die fehlende Illustration zu Buch VI, die auch anderweit nicht aufgefunden wurde, denselben Gegenstand wie der entsprechende Holzschnitt in der Lydgate-Ausgabe von 1527 dargestellt habe, nämlich die neben ihrem Rade stehende hunderthändige Fortuna.[1] Dagegen spricht aber der Umstand, dafs der in New Battle und Göttingen am Kopf des VII. Buches befindliche Kupferstich Nr. 7 eigentlich zum VI. Buch gehört und vielleicht nur versehentlich vor das VII. Buch geklebt wurde, während eine Darstellung zu diesem bisher nicht bekannt ist, wohl auch nicht gestochen wurde, da sie in beiden Exemplaren fehlt.

Es dürfte hier am Platze sein, eines grofsen Kupferstiches in der Albertina zu gedenken, der gegenständlich dasselbe Thema behandelt wie das zweite Blatt der Boccaccio-Illustrationen, aber in Auffassung, Formengebung und Stichweise völlig verschieden davon ist. Der beigegebene Lichtdruck macht eine ausführliche Beschreibung unnötig. Der oben im Bogen zugeschnittene Stich mifst 290 : 169 mm Bl. und wird von Bartsch[2]) etwas unklar bei den Anonymen beschrieben. Er rührt zweifellos von einem sehr bedeutenden niederländischen Künstler her, der dem Meister W ⚷ nahe steht, ohne dafs man ihm jedoch ein zweites Blatt mit Sicherheit zuweisen kann. Die Zeichnung verrät ein hohes Schönheitsgefühl, und besonders die nackten Figuren sind mit erstaunlicher Freiheit behandelt. Sehr anmutig ist der Ausdruck der Köpfe, doch wird die Beurteilung durch eine vollständige Überarbeitung mit der Feder bei dem schwachen, mattbräunlichen Abdruck der Albertina sehr erschwert. Ein Wasserzeichen findet sich nicht.

Sotzmann[3]) und nach ihm Passavant[4]) identifizieren den Stich mit dem viel kleineren Blatt 2 der Boccaccio-Bilder. Er ist aber den Illustrationen des Boccaccio-Meisters künstlerisch weit überlegen. Die neun Stiche in der Brügger Ausgabe von 1476 rühren sämtlich von *einer* Hand her. Dutuit[5]) sagt jedoch, dafs George Duplessis in Nr. 2 (Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen) die Hand des sogenannten »Meisters von 1480«, d. h. des Meisters des Hausbuches erkennen wollte.[6]) Hier liegt offenbar ein Mifsverständnis vor. Duplessis kann unmöglich den als Einzelblatt im Pariser Kabinett befindlichen Stich gemeint haben, der im New Battle-Band dem I. Buch vorangestellt ist und in dem Göttinger Exemplar fehlt, sondern er bezog

---

[1]) Vergl. die Abbildung bei Laing. Dutuit hat auf Grund derselben (Manuel V. 160. 9) irrtümlich angegeben, dafs sich der *Holzschnitt* im New Battle-Bande dem VI. Buch vorgeklebt finde. Willshire (Cat. II. p. 123—124) sagt ausdrücklich, der Platz sei leergelassen, und Laing habe nur in der Annahme, dafs der fehlende Stich denselben Vorgang illustriert hätte wie die betreffenden Holzschnitte der Pynsonschen Ausgaben von 1494 und 1527, den Holzschnitt der letzteren Ausgabe (die von 1494 war ihm nicht zugänglich) in sein Werk aufgenommen. — Ein Lichtdruck nach dem Holzschnitt der Ausgabe von 1494 findet sich bei Willshire a. a. O. Pl. XII und nach dem der Lyoner Ausgabe von 1483 ebenda Pl. XI.

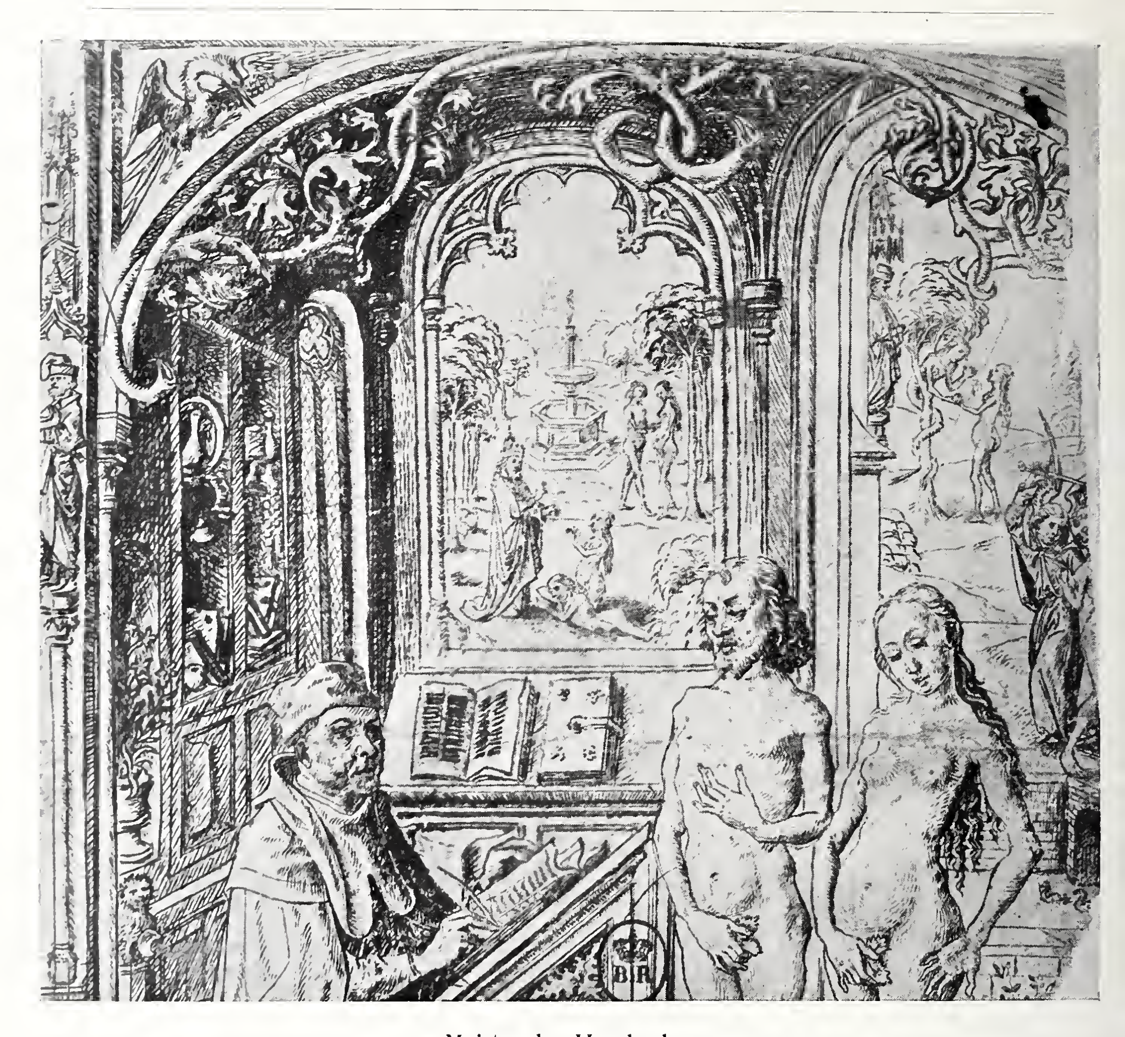
[2]) Bd. X. 37. 72.

[3]) Kunstblatt 1851. S. 294. a.

[4]) Bd. II. 275. 4.

[5]) Manuel V. p. 154.

[6]) In einer nicht näher zitierten Notiz über die Laingsche Publikation.

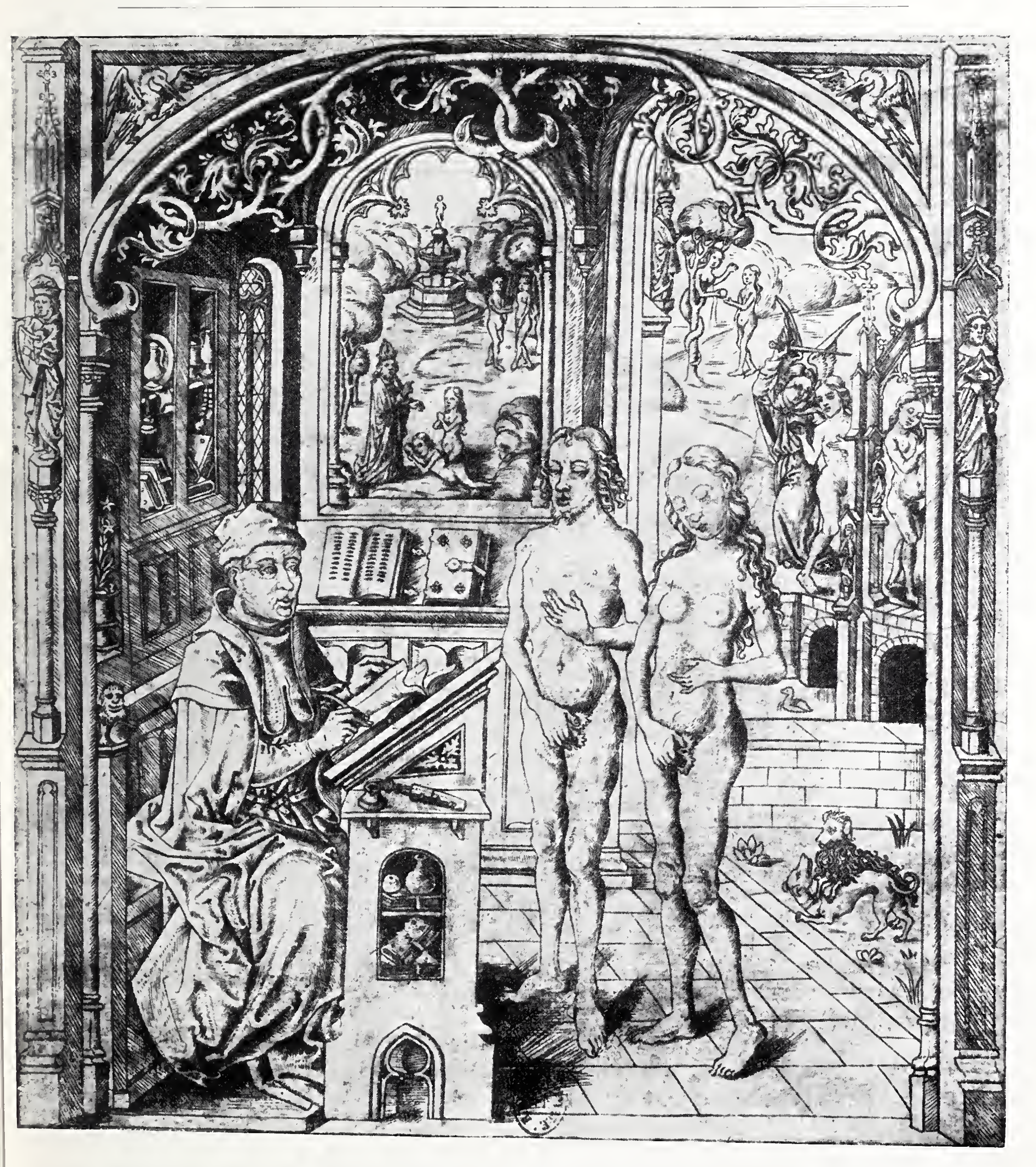


Meister des Hausbuches
1. Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen
Paris, Bibliothèque nationale

seine Attribution jedenfalls auf einen *anderen* Stich der Pariser Nationalbibliothek, den Passavant[1]) ziemlich kurz als »etwas veränderte Kopie im Stile Israhels van Meckenem« abthut. Angesichts dieses sehr merkwürdigen Blattes, von dem leider nur wenig mehr als die obere Hälfte erhalten ist,[2]) gewinnt Duplessis' Zuschreibung erhöhte Bedeutung. Die zum Vergleich dem Stich des Boccaccio-Meisters (Abb. 2) gegenübergestellte Hochätzung (Abb. 1) überhebt mich einer Beschreibung.

[1]) Bd. II. 275. 4 Cop.

[2]) 127:137 mm Bl. — Es fehlt der untere Teil vom Tintenfafs abwärts, und rechts das Stück mit dem Brückenportal und der Eva in der Vertreibung, der Portalzwickel mit dem Vogel und der Pfeiler mit der Statuette Salomos.



Meister der Boccaccio-Bilder
2. Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen Nr. 2
Paris, Bibliothèque nationale

Dafs hier von einer *Kopie* nicht die Rede sein kann, bedarf wohl kaum der Versicherung. Wie der grofse Wiener Stich steht auch das Pariser Fragment künstlerisch weit höher als das entsprechende Blatt des Boccaccio-Meisters, und ich halte es vielmehr für ganz unzweifelhaft, dafs letzterer den Pariser Stich (Abb. 1) als Vorlage benutzt hat. Es ergiebt sich das nicht allein aus einer gewissen Lahmheit in der Zeichnung gegenüber der in allen Punkten frei und sicher hingeschriebenen Komposition des Pariser Fragmentes, sondern namentlich auch aus verschieden unverstanden kopierten Stellen und Bewegungsmotiven, die nur mit Hilfe des Vorbildes erklärt werden können.

Man vergleiche z. B. die eindringliche Gebärde, mit der die weibliche Schlange der Eva den Apfel reicht und ihr dabei mit der erhobenen linken Hand versichert: »Ihr werdet *mit nichten* des Todes sterben u. s. w.«. Beim Boccaccio-Meister, der die Eva aufserdem mehr nach vorn gedreht und Arm- und Beinstellung verändert hat, ist von dem *inneren* Vorgang der Verführung nichts mehr zu spüren, auch kommen in der Vertreibung aus dem Paradiese weder der Zorn des Engels, noch die Reue und Scham Adams zum Ausdruck, die der Stecher des leider gerade hier verstümmelten Pariser Fragmentes trefflich charakterisiert hat. Das Gleiche gilt vom Sündenfall und der Erschaffung der Eva; überall sieht man *hier* Menschen, *dort* Gliederpuppen. Der Strauch rechts vor der Erschaffung der Eva ist auch nur aus dem Vorbild zu erklären; beim Boccaccio-Meister wirkt er wie eine Wolke oder ein Erdhügel. Natürlich sind die Köpfe der drei Hauptfiguren im Vordergrunde ebenfalls ins Derbe und Knotige übersetzt. Die linke Hand der Eva, die in der Vorlage allerdings nicht sehr glücklich mit der Innenfläche nach aufsen gekehrt ist, hat der Kopist umgedreht und auf den Leib gelegt.[1])

Schwieriger als die Prioritätsfrage ist die nach dem *Stecher* des Pariser Fragmentes zu beantworten. Nach Dutuits Angabe hat Duplessis das zweite Blatt der Folge dem *Meister des Hausbuches* zuschreiben wollen. Für mich unterliegt es, wie gesagt, keinem Zweifel, dafs er dabei die angebliche Kopie in Paris im Sinne hatte und nicht den Stich des Boccaccio-Meisters, der in Zeichnung und Technik ganz den übrigen acht Blättern gleicht. Diese Attribution scheint mir auch sehr beachtenswert, denn nicht nur zeigen die Typen grofse Verwandtschaft mit denen des Hausbuchmeisters, sondern auch die ganze zeichnerisch-freie Art der Behandlung, die Wiedergabe der Architektur, das Ast- und Blattwerk im Bogen, der Vogel im Zwickel und die hochstämmigen dünnen Bäume im Hintergrunde entsprechen seiner Kunstweise.[2])

Der Hergang wäre dann etwa so anzunehmen, dafs Colard Mansion für die Illustrationen zu seiner Boccaccio-Ausgabe von 1476 eine Konkurrenz ausschrieb, und dafs sich von den Stichen zum ersten Buch drei Konkurrenzarbeiten erhalten haben, nämlich:

a) *von einem unbekannten ausgezeichneten Niederländer* B. X. 37. 72 in Wien (Albertina),
b) *vom Meister des Hausbuches* P. II. 274. 4. Cop. in Paris und
c) *vom Meister der Boccaccio-Bilder* P. II. 275. 4.

[1]) Weitere Abweichungen vom Original bestehen darin, dafs die Figuren im Hintergrunde nicht von so schlanken Verhältnissen sind, und die Eva beim Sündenfall nicht im Profil gesehen ist. Die Schrift im Buche des Boccaccio, der Apfel in der Nische hinter ihm und eine der beiden Enten unter der Brücke sind fortgelassen.

[2]) Der Stich wäre zugleich von besonderer Wichtigkeit als der einzige annähernd datierbare (spätestens 1476) des Künstlers. Er dürfte zu seinen frühesten Arbeiten zu rechnen sein.



BOCCACCIO SCHREIBT DIE GESCHICHTE DER ERSTEN MENSCHEN 9

NIEDERLÄNDISCHER KUPFERSTICH DES XV. JAHRHUNDERTS



Der Verleger scheint dann a und b verworfen zu haben und beauftragte den schwächsten, vielleicht aber billigsten der drei Konkurrenten mit der Ausführung aller Illustrationen. Der so Bevorzugte — wenn es nicht, wie Lippmann für möglich hält, Colard Mansion selber war — hat dann keinen Anstand genommen, die Konkurrenzarbeit b vom Meister des Hausbuches einfach als Vorlage zu benutzen, d. h. sie so gut oder schlecht er es eben vermochte, zu kopieren.

Eine andere Lösung des Rätsels würde die Annahme der einstigen Existenz einer älteren Boccaccio-Ausgabe mit Illustrationen von der Hand des *Hausbuchmeisters* bieten, nach der dann alle Stiche der Brügger Ausgabe von 1476 kopiert wären. Doch bliebe das gänzliche Verschwinden dieses kostbaren Buches und aller dafür bestimmten Stiche, bis auf das Fragment eines einzigen, immerhin schwer zu begreifen. Auch läfst der Stil der übrigen Boccaccio-Illustration nicht glauben, dafs sie nach Vorlagen des mittelrheinischen Hausbuchmeisters gefertigt sein könnten. Sie sind ausgesprochenermafsen *niederländisch*, d. h. *flämisch*. Was nun die Variante a in der Albertina anlangt, so wäre es immerhin möglich, dafs sie für eine andere Boccaccio-Ausgabe bestimmt war. Der Zweck des Bildes als Einzelblatt bliebe unverständlich, denn dafs unter der schreibenden Figur *Gott Vater* und nicht der Dichter Boccaccio gemeint sei, wie Zani[1]) und Duchesne[2]) sie auf der für Colard Mansion gefertigten wirklichen Boccaccio-Illustration deuten, ist ganz unmöglich, da sich die Darstellung auch in den Hintergrundszenen genau an den Text des ersten Kapitels anschliefst. Von der Brügger Ausgabe von 1476 sind, wie oben erwähnt, vier Varianten bekannt mit und ohne Raum über den einzelnen Buchanfängen für die betreffenden Kupferstiche. Nur beim *ersten* Buch ist in keiner dieser Varianten Platz gelassen, sondern ein leeres Blatt dem Anfang vorgeklebt, das in dem Exemplar von New Battle den kleineren Stich des Boccaccio-Meisters enthält. Nach dem Format des Buches (368 : 267 mm) ist es also wohl möglich, dafs auch der gröfsere Albertina-Stich, der 290 : 169 mm mifst, auf dem leeren Blatt vor dem ersten Buch Platz gefunden hätte, wenn sich auch noch kein Abdruck in einem der bekannten Exemplare gefunden hat.

Vergleicht man den Wiener Stich mit der analogen Darstellung vom Meister des Hausbuches und jener vom Meister der Boccaccio-Bilder, so fällt es auf, dafs er trotz seiner unleugbaren Superiorität und Selbständigkeit in allen Einzelheiten doch in der Anordnung des Ganzen einige Elemente zeigt, die auf einen geistigen Zusammenhang schliefsen lassen. In allen drei Darstellungen sitzt Boccaccio links am Schreibtisch und blättert schreibend mit der Linken eine Seite des Buches um. Die dreieckige Füllung an der Schmalseite des Pultes ist durch ein gotisches Dreiblatt belebt. Davor liegt auf einem Brett das Schreibgerät und — auf dem Albertina-Stich — ein Apfel, der sich beim Boccaccio-Meister etwas tiefer auf einem Buch in der Seitennische des Schreibpultes findet.[3]) Die Rücklehne des Gestühls zeigt auf allen drei Blättern einen hockenden Löwen und darüber in der Wandvertiefung einen Blumentopf. Auf dem Pult hinter Boccaccio liegt beim Wiener Stich links ein geschlossenes, rechts ein offenes Buch, ebenso auf den beiden anderen Varianten, nur mit dem Unterschiede, dafs sich hier das offene Buch *links*, das geschlossene *rechts* befindet. Adam und Eva stehen, ihre Blöfse bedeckend, rechts vor dem Dichter auf dem gequaderten Fufsboden. Der Wiener Stich zeigt vorn zur Linken ein Windspiel, dessen Fell ein Äffchen sorgfältig untersucht,

[1]) Enciclop. II. 2. p. 247.

[2]) Voyage d'un Iconophile p. 323.

[3]) Auf dem Fragment des Hausbuchmeisters fehlt die betreffende Stelle leider.



Bocace ou premier chapi-
tre de son .vij. livre traitte de
Anthonius filz de marcus
anthonius.

espuisons nos forces par tra
uaulx: de tant nous prenōs
plus convoiteux de repos le-
quel repos espandu par les

Meister der Boccaccio-Bilder
3. Der Tod des Caius Marius Arpinates Nr. 7
Göttingen, Universitätsbibliothek



Meister der Boccaccio-Bilder
4. Die Verklärung Christi Nr. 10
London, British Museum

beim Boccaccio-Meister spielt rechts im Vorhof ein Bologneserhündchen ebenfalls mit einem Windhund.

Die Anordnung der Nebenszenen zu beiden Seiten einer das Gewölbe tragenden, schlanken Säule auf dem Albertina-Stich entspricht im allgemeinen den beiden anderen Blättern, wo statt der Säule ein breiter Pfeiler die Darstellungen trennt. Die Vorgänge im Paradiese sind in Wien wesentlich verändert: die Erschaffung der Eva fehlt ganz,

und zahlreiche Tiere beleben den Garten, durch dessen Gesträuch und Dornen die reuigen Voreltern fliehen. Auch die Vertreibung vollzieht sich in ganz anderer Weise. Dann zeigt aber wieder das Astwerk der Wölbung oben und die Ornamentik der Kleeblattbogen sehr merkwürdige Übereinstimmungen, die sich nicht lediglich aus den konstruktiven Prinzipien der Gotik ergeben. Besonders aber sind es die geschilderten, den drei Stichen gemeinsamen Züge im *Vordergrunde*, welche sich aus dem Text des ersten Kapitels nicht erklären lassen, und ich finde keine andere Begründung dafür als *die*, dafs der Meister des Hausbuches die erste Behandlung des Themas durch den niederländischen Anonymus gekannt und im Banne dieser mustergültigen Komposition die seine entworfen hat, die dann der Boccaccio-Meister mit unwesentlichen Korrekturen kopierte.

Passavant hat dem Meister der Boccaccio-Bilder p. 274—279 noch 17 weitere Arbeiten zugeschrieben, die jedoch nichts mit ihm zu thun haben.[1]) Ebenso unhaltbar ist meine Zuweisung von zwei kleinen Passionsstichen der Sammlung Huth in Biddesden bei Andover (Hampshire) und den University Galleries in Oxford,[2]) seit ich in letzterer Sammlung acht weitere derselben Folge angehörige Blätter fand. Sie dürften von einem niederländischen Stecher vom Anfang des XVI. Jahrhunderts herrühren.[3]) In dem nachfolgenden Verzeichnis der Stiche des Meisters war es mir nicht möglich, mehr als *ein einziges* Blatt namhaft zu machen, das ihm aufser seinen neun Illustrationen zum Boccaccio mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Es ist dies die Verklärung Christi in London (Nr. 10), von deren stilistischer Übereinstimmung mit den Boccaccio-Bildern die beigegebene Hochätzung Abb. 4 eine gute Vorstellung giebt.

DAS WERK DES MEISTERS DER BOCCACCIO-ILLUSTRATIONEN

1—9. **Die Illustrationen zu Boccaccio: „De casibus virorum illustrium“**

Folge von 9 Blatt.

Heinecken, Neue Nachrichten I. 434. 1 und 435. 3—9 und 341. 257. Kunstblatt 1851. p. 294. (Sotzmann) P. II. 275. 3—10. L'Art 1878. II. p. 149 und 180. (Colvin). Dutuit, Manuel V. 151. 3—12. Willshire, Cat. II. 113. G. 156.

Facsimiles[4]) bei Laing, Facsimiles of Designs from Engraved Copperplates illustrating Le Liure de la Ruyne des Nobles Hommes et Femmes, par Jehan Bocace de Certald: with a preliminary notice by David Laing. Edinburgh 1878.[5])

New Battle, Bibliothek der Abtei Marquis of Lothian.

[1]) P. 1 ist von dem oberdeutschen Monogrammisten A G, P. 2 vom Meister des Kalvarienberges, P. 11 vom Meister B R mit dem Anker, P. 13—24 vom Meister der Berliner Passion, P. 12 und 25 von Israhel van Meckenem. Vergl. Repertorium für Kunstw. XV. (1892) S. 493.

[2]) Dornenkrönung und Grablegung. Repertorium für Kunstw. XV. 492. 117.

[3]) Die acht Stiche stammen wahrscheinlich aus demselben flämischen Manuskript wie die Dornenkrönung bei Mr. Huth, da sie das gleiche Kolorit und Umrahmungen mit Renaissancemotiven tragen. Auch der von mir im Repertorium (XV. 500. 180) bei den Anonymen beschriebene Kruzifixus in Brüssel gehört der gleichen Passionsfolge an.

[4]) Blatt 1, 3, 6 und 8 in Lichtdruck, 2 (koloriert), 4, 5, 7 und 9 in Federlithographien.

[5]) Die Publikation ist nur in 45 numerierten Exemplaren gedruckt, von denen sich Nr. 17 im British Museum, Nr. 42 im Berliner Kupferstichkabinett befindet. Vergl. die Beschreibung bei Dutuit V. p. 153.

1. **Boccaccio überreicht sein Buch dem Mainardo Cavalcanti**

—: 165 mm Einf. 207:171 mm Bl.: Pl.

Heinecken, N. N. I. 341. 257. Kunstblatt 1851. p. 295 d. (Sotzmann) P. II. 275. 3. Wessely 119. L'Art 1878. II. p. 149. (Colvin). Laing p. XIII. 1. Dutuit, Manuel V. 158. 3. Willshire, Cat. II. 119. G. 156. A. 1 und 2.

Heliogravüre von Amand-Durand in L'Art 1878. II. vor p. 149. (Cambridge), Lichtdruck in Les Gravures de Jean de Bavière Pl. XI.[1])

Auktion Lloyd (London 1825) — 19 sh. 6 p. Debois (Paris 1844) 275 fr.

I. Vor der Vertikalschraffierung auf der noch weifsen Wand unter und neben dem ersten Fenster rechts und vor der nach rechts geneigten unter und neben dem ersten und zweiten Fenster links. Vor der Vertikalschraffierung auf der rechten Seitenlehne des päpstlichen Thrones. Der Fufsboden ist fast ganz weifs.

Cambridge, Fitzwilliam-Museum (aus der Kerrick Collection). Göttingen, Universitäts-Bibliothek.

II. Retouchiert. Der Fufsboden ist fast an allen Stellen mit horizontalen Schraffierungen und Stricheln oder mit Kreuzlagen bedeckt.

Berlin. Dresden, S. Friedrich August II. London (1846). New Battle.

Heinecken beschreibt dies Blatt nicht bei den übrigen Boccaccio-Illustrationen und wufste den Gegenstand auch nicht zu deuten.[2]) Dies geschah zuerst von Sotzmann. Die Darstellung bezieht sich auf die Vorrede des Buches, in der Boccaccio sagt, dafs es Brauch sei, Bücher dem Papst, dem Kaiser, König oder Fürsten und Prälaten zu widmen,[3]) dafs er das seinige aber lieber seinem Freunde und Gönner Mainardo Cavalcanti dediziere, da er wisse, wie wenig geistliche und weltliche Fürsten ihrem Beruf treu bleiben und auf die Lehren der Geschichte hören.

Der I. Etat wird zuerst von Sidney Colvin erwähnt und reproduziert. Die Retouche des II. ist ziemlich ungeschickt und vielleicht nicht von der Hand des Stechers selbst.[4])

Der stark restaurierte Dresdener Abdruck zeigt links mehrere Defekte, wo auch die obere und untere Ecke fehlen. Wessely führt das Berliner Exemplar als »unbeschrieben« bei den Anonymen auf. Der Göttinger Abdruck ist oben ein wenig verschnitten, so dafs der Kopf der Statuette auf der ersten Säule links fehlt. Er klebt auf fol. 1 r. an der Spitze des I. Buches ebenso wie in dem New Battle-Band, wo sich jedoch bereits der retouchierte II. Etat vorfindet. Da somit der *I. Zustand* in der *vierten* Variante (D) der Ausgabe von 1476 vorkommt, der *II.* sich aber schon in der *dritten* (C) findet, so mufs die Retouche der Platte schon frühzeitig, vielleicht auf Wunsch des Verlegers selbst erfolgt sein.

---

[1]) Die Darstellung wird hier sonderbarerweise als »La condemnation des Liégeois 1408« bezeichnet.

[2]) Sotzmann irrt, wenn er sagt, dafs Heinecken nur dies *eine* Blatt anführe.

[3]) Diese fünf Grofsen sind auf dem Stich deutlich als Zuschauer der Handlung charakterisiert.

[4]) Dutuit, der beide Zustände beschreibt, hält es für möglich, dafs es sich um zwei verschiedene Platten handle, was aber keineswegs der Fall ist. Die von ihm angegebenen Kennzeichen des I. Etats, dafs das Auge des Boccaccio weit geöffnet, im II. nur durch einen Strich angedeutet sei, und dafs die Köpfe der beiden Statuetten links und rechts auf den vordersten Säulen vorhanden, im II. fast ganz fortgenommen und kaum noch wahrnehmbar seien, da die Platte oben verkürzt wurde, sind ebensowenig zutreffend. Die Pupillen des Boccaccio sind vielleicht im II. Etat etwas vergröfsert, aber die Statuettenköpfe daselbst deutlich vorhanden. Die Platte kann auch oben nicht verkürzt sein. Der sichtbare Plattenrand ist bei dem Dresdener Abdruck 8 mm von der oberen Linie des Stichbogens und 202 mm von der unteren Einfassungslinie entfernt. Offenbar basieren Dutuits Angaben auf dem schlechten Facsimile bei Laing.

2. **Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen (Lib. I. Cap. 1)**

186:167 mm Bl.

Heinecken, N.N. I. 434. 1. Zani, Enciclop. II. 2. p. 247. Duchesne, Voyage p. 323. P. II. 275. 4. Laing p. XIII. 2. Dutuit, Manuel V. 159. 4.

Vergl. die Hochätzung Nr. 2.

Auktion Delbecq (Paris 1845) 450 fr. Delessert (Paris 1852) 380 fr. an die Bibl. nat. in Paris, F. M. etc. (Stuttgart 1879) 790 Mk. an Clément für Baron Rothschild.

New Battle. Paris, Bibl. nat. (1852 aus den SS. Delbecq und Delessert). Paris, S. E. v. Rothschild (1879 S. F. M. W. Schere mit einem G darüber).

Passavant identifiziert diesen zuerst von Heinecken erwähnten Stich mit der von Bartsch beschriebenen, erheblich gröfseren Darstellung desselben Vorgangs in der Albertina (vergl. den beigegebenen Lichtdruck). Er giebt aber neben den von Bartsch aufgeführten Mafsen des Wiener Stiches[1]) auch die des Pariser Blattes nach dem Katalog Delessert.[2]) In Berlin, wo er den Stich ebenfalls gesehen haben will, fehlt derselbe.[3]) Auch im Göttinger Exemplar des Boccaccio ist er nicht vorhanden.

Zani schreibt das Blatt sonderbarerweise dem Meister mit den Bandrollen zu und hält Boccaccio für Gott Vater, ebenso Duchesne, der den Stich noch im Kabinett Delbecq sah.

Über die angebliche Kopie in Paris vergl. oben S. 129.

3. **König Saul (Lib. II. Cap. 1 ?)**

208:171 mm äufsere Einf.

Heinecken, N. N. I. 435. 9. Kunstblatt 1850. p. 173 (Passavant) und 1851. p. 295. e. (Sotzmann) P. II. 275. 5. Wessely 120. Laing p. XIII. 3. Willshire, Cat. II. 121. G. 156. B.

Heliogravüre Amand-Durand Nr. 27 (Rouen, S. Dutuit)[4]) Photographie (Oxford).

I. Vor der nach links geneigten Schraffierung über dem vergitterten Kellerfenster des Hauses links und an der Mauer links von der Bank hinter dem Brunnen. Vor der Vertikallage auf dem Hausgiebel im Hintergrunde über dem hölzernen Erker, vor den starken Schattenangaben am Boden links und rechts neben dem Toten und den Kriegern, besonders um den Kopf des ersteren und links und rechts von seinem rechten Arm, ferner unter dem Brunnen etc.

Auktion Marquis R*** (Lazzara) (München 1868). 275 fl. an Clément für Dutuit.

Göttingen. Rouen, S. Dutuit (1868 aus der S. Lazzara).

II. Mit diesen Retouchen.

Berlin. New Battle. Oxford.

Im Göttinger Exemplar klebt dieser Stich auf fol. 42 r. am Anfang des II. Buches, ebenso in New Battle, es ist aber nicht ausgemacht, auf welche Erzählung desselben sich die Darstellung bezieht. Wenn sie, wie das bei den übrigen Bildern der Fall, zum I. Kapitel gehört, so könnte sie den Sieg Sauls über Naas, den König der Ammoniter, illustrieren. — Willshire sagt, dafs Dr. Laing darin den Übermut Sauls und sein tragisches Ende, nachdem er von den Philistern besiegt worden, erkennen will. Dem ist jedoch nicht zuzustimmen, da der Tote einen kürzeren Bart und andere Kleidung als der reitende König trägt und offenbar von den Soldaten des letzteren getötet ist, während Saul sich in der Schlacht mit dem eigenen Schwert erstach.

---

[1]) Auch Gutekunst folgert im Katalog F. M. (Nr. 77) irrigerweise, das dort aufgeführte Exemplar sei oben um 4" verschnitten.

[2]) Nr. 419 *bis* (nicht Delbecq). Im Katalog Delbecq (I. Nr. 82) wird der Stich genau beschrieben und dabei richtig gesagt, Bartsch beschreibe eine *andere* Darstellung desselben Gegenstandes, ebenso im Katalog Delessert, wo ausdrücklich angegeben wird, das Blatt sei viel weniger hoch, als das von Bartsch beschriebene, und der mit dem Windspiel spielende Affe finde sich nicht darauf, während auf dem Bartsch-Blatt wieder die beiden Hunde fehlen.

[3]) Dutuit beschreibt den Stich genauer nach den Pariser Exemplaren, identifiziert ihn aber *auch* mit dem Albertina-Blatt und nennt nach Passavant einen Abdruck in Berlin.

[4]) Die Angabe auf der Heliogravüre: »Paris, Coll. Rothschild« beruht auf einem Irrtum.

4. **Der Kampf des Glückes mit der Armut (Lib. III. Cap. 1)**

208:170 mm äufsere Einf. 213:175 mm Pl.

Heinecken, N. N. I. 435. 6. Kunstblatt 1851. p. 295. f. (Sotzmann). P. II. 276. 6. Wessely 121. Laing p. XIII. 4. Willshire, Cat. II. 122. G. 156. C.

Photographie (Oxford).

Auktion Grünling (Leipzig 1824).

Berlin (aus der S. v. Nagler. W. Sich umblickender Hund mit Halsband und Blume). Göttingen. New Battle. Oxford. Paris, S. v. Rothschild (W. p mit Blume).

Die Darstellung illustriert eine Fabel, die Boccaccio seinem Lehrer, dem Genueser Astrologen Andolo Nigro nacherzählt, von dem er sie als junger Mensch in Neapel gehört hatte. Sotzmann und Passavant beschreiben sie insofern ungenau, als sie die am Busch sitzende Armut für einen Bettler halten. Sie ist offenbar, wie die auf dem überwundenen Glück knieende, ihr ganz gleich gekleidete Gestalt, *weiblich*, was schon aus dem Geschlecht beider im französischen Texte des Buches: »*la* fortune« und »*la* pauvreté« hervorgeht, während das Unglück: »*le* malheur« im Hintergrunde als *männlich* charakterisiert ist.

Wessely führt den Stich als unbeschrieben bei den Anonymen auf. Er klebt im Göttinger Exemplar auf fol. 73 r. vor dem III. Buch, ebenso in New Battle.

5. **Marcus Manlius Capitolinus wird in den Tiber gestürzt (Lib. IV. Cap. 1)**

203:167 mm Einf.

Heinecken, N. N. I. 435. 8. B. X. 40. 2. Kunstblatt 1850. p. 173. (Passavant) und 1851. p. 295. c. (Sotzmann). P. II. 276. 7. Laing p. XIII. 5. Willshire, Cat. II. 122. G. 156. D.

Lichtdruck in Les Gravures de Jean de Bavière Pl. XIII.[1]) Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. V. Hochätzung danach, stark verkleinert bei F. Heinemann, Der Richter p. 32 Abb. 28.

Göttingen. London (1845). New Battle. Paris, S. v. Rothschild. Wien Albertina.

Bartsch glaubte, die Darstellung könne sich vielleicht auf das Martyrium des Jacobus minor beziehen. Passavant sagt, sie gehöre zum 2. Kapitel. Der Vorgang wird jedoch schon am Schlufs des ersten geschildert, und das zweite kommt nur kurz darauf zurück. Boccaccio berichtet übrigens der Tradition gemäfs, dafs M. Manlius vom Tarpejischen Felsen herabgestürzt wurde, und der Künstler hat an Stelle dessen ein burgartiges Gebäude gesetzt.

Bei dem sehr schönen, nur etwas zu schwarz gedruckten Abdruck der S. v. Rothschild ist die linke obere Ecke ergänzt. Der prachtvolle Abdruck in Göttingen klebt auf fol. 103 r. am Beginn des IV. Buches, desgleichen der in New Battle.

6. **Der Tod des Regulus (Lib. V. Cap. 3)**

195:163 mm Einf.

Heinecken, N. N. I. 435. 3. Duchesne, Voyage p. 323. Kunstblatt 1851. p. 295. g. (Sotzmann). P. II 276. 8. Laing p. XIII. 6. Willshire, Cat. II. 123. G. 156. E.

Photographie (Oxford). Hochätzung danach, verkleinert bei F. Heinemann, Der Richter p. 29. Abb. 25.

Auktion Delbecq (Paris 1845) 250 fr. an die Bibl. nationale.

Göttingen. New Battle. Oxford. Paris, Bibl. nat. (1845 aus der S. Delbecq). Paris, S. v. Rothschild (W. grofse Hand ohne Blume).

Heinecken benennt die Darstellung richtig. Duchesne, dem das Exemplar der S. Delbecq vorlag, erkannte sie nicht.[2]) Die Schilderung bei Boccaccio weicht übrigens

[1]) Unter der Bezeichnung: »Les Noyades à Liège 1408.« (!)

[2]) Im Katalog Delbecq (I. Nr. 87) wird der Stich: »Un Supplice à Bruges en 1402« genannt und bemerkt, Rogier van der Weyden habe ein Bild gleichen Gegenstandes gemalt. Mir ist kein solches bekannt. Vielleicht dachte der Verfasser an Gerard Davids Urteil des Kambyses im Museum zu Brügge.

nicht, wie Sotzmann sagt, von der gewöhnlichen Angabe ab, nach der Regulus in einem mit Nägeln beschlagenen Fafs hin und her gerollt wurde, bis er starb, sondern nur der Illustrator hat sich die Freiheit erlaubt, ihn auf ein benageltes Brett gebunden darzustellen.

Der Abdruck der S. v. Rothschild ist vorzüglich, der in Oxford fleckig. Passavant zitiert irrtümlich auch einen in Berlin. Das Göttinger Exemplar, bei dem der Körper des Regulus mit Rot bemalt ist, klebt auf fol. 134 r. am Anfang des V. Buches wie das in New Battle.

7. Der Tod des Caius Marius Arpinates (Lib. VI. Cap. 2)

203:170 mm äufsere Einf. 219:183 mm Pl.

Heinecken, N. N. I. 435. 4. Dutuit, Manuel V. 161. 10. Laing p. XIV. 8. Willshire, Cat. II. 124. G. 156. F.

Photographie (Oxford). Photographie in Gutekunsts Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 103. Heliogravüre Amand-Durand Nr. 19.[1]) Lichtdruck in Les Gravures de Jean de Bavière Pl. X.[2]) Vergl. die Hochätzung Nr. 3.

Auktion Marquis R*** (Lazzara) (München 1868) 335 fl. an Clément für Dutuit.

Göttingen. New Battle. Oxford. Rouen, S. Dutuit (1868 aus der S. Lazzara W. Schere mit einem G darüber).

Dieser Passavant unbekannt gebliebene Stich wird von Heinecken bereits erwähnt, und von Dutuit und Willshire als Illustration eines unbekannten Vorgangs aus dem VII. Buch beschrieben. Beide übersahen, dafs hier wie bei Blatt 4 zwei zeitlich aufeinanderfolgende Szenen auf einem Bild vereinigt seien, und Willshire, der die Darstellung: »A combat of six men« nennt, glaubt nach Laings Vorgang, sie beziehe sich auf ein Ereignis aus der Belagerung von Jerusalem. Das Bild gehört aber offenbar zum 2. Kap. des VI. Buches und pafst genau zu dem Wortlaut am Schlufs desselben, wo das tragische Ende des vom Sohn eines Zimmermanns zum gefürchteten Feldherrn emporgestiegenen Caius Marius geschildert wird. Der bärtige Caius Marius und der bartlose Telesinus sind auf der linken wie auf der rechten Seite des Bildes durch die Übereinstimmung der Gesichter und der Tracht deutlich charakterisiert. — Der Stich kann also nur durch ein Versehen in dem Exemplar beim Marquis of Lothian dem VII. Buche vorgeklebt sein, ebenso der prachtvolle Abdruck in Göttingen, der auf fol. 194 r. klebt.

8. Die Demütigung des Kaisers Valerian durch den Perserkönig Sapor (Lib. VIII. Cap. 3)

189:161 mm Einf.

Heinecken, N. N. I. 435. 5. B. X. 59. 1. Kunstblatt 1851. p. 294. b. (Sotzmann) P. II. 277. 9. Dutuit, Manuel VI. p. 673. Laing p. XIV. 9. Willshire, Cat. II. 125. G. 156. G.

Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. V.

Göttingen. London (1845. W. p mit Blume). New Battle. Paris, S. v. Rothschild. Wien, Albertina.

Bartsch nennt die Darstellung: »Kaiser Heinrich IV. und Papst Gregor VII.«, obwohl er die richtige Bezeichnung schon bei Heinecken hätte finden können. Er meint, der Stich sei von derselben Hand, wie das Ecce homo B. X. 4. 7., eine Ansicht, die Passavant adoptiert und auch auf andere Blätter jener Passionsfolge grofsen Formates[3]) ausgedehnt hat. Sicherlich irrt er darin ebenso wie in der Annahme, der Stich sei nur von der Hand eines *Schülers* des Boccaccio-Meisters. Das Blatt erscheint roher, weil der

[1]) Nach dem Abdruck der S. Dutuit, nicht im British Museum, wo das Blatt fehlt.
[2]) Unter der Bezeichnung: »Délivrance de Maestricht 1408«.
[3]) Vergl. Repertorium f. K. XI. (1888) 62. 132—133 und XIV. (1891) 207. 61.

gröfsere Mafsstab der Figuren wie bei Nr. 5 die Schwächen der Zeichnung stärker hervortreten läfst. Dutuit meint gar, der Stich sei von einem Schüler Schongauers ausgeführt.

Der Abdruck im British Museum ist oben im Bogen ausgeschnitten und ergänzt. Der ausgezeichnete Druck in Göttingen klebt auf fol. 221 r. vor dem VIII. Buch, ebenso der in New Battle.

9. Die Hinrichtung der Frankenkönigin Brunhilde (Lib. IX. Cap. 1)

193:163 mm Einf.

Heinecken, N. N. I. 435. 7. Kunstblatt 1851. p. 295. h. (Sotzmann) P. II. 277. 10. Wessely 118. Laing p. XIV. 10. Willshire, Cat. II. 125. G. 156. H.

Photographie (Oxford). Hochätzung danach, verkleinert bei F. Heinemann, Der Richter p. 33. Abb. 29.

Berlin. Göttingen. New Battle. Oxford. Paris, S. v. Rothschild (W. Grofse Hand ohne Blume).

Wessely führt den etwas verschnittenen Berliner Abdruck, bei dem die Pferde teilweise mit Braun bemalt sind, als unbeschrieben unter den Anonymen auf und nennt die angeblich den Gestis Romanorum entnommene Darstellung: »Fredegonde«. Schon Heinecken, Sotzmann und Passavant haben den Gegenstand richtig erkannt.

Der prachtvolle Abdruck in Göttingen klebt auf fol. 252 r. am Anfang des IX. Buches, wo sich auch der im New Battle-Band befindet.

10. Die Verklärung Christi

150:109 mm Einf.

Brulliot, Table 1865. 3) P. II. 53. 130. Willshire, Cat. II. 166. H. 27.

Vergl. die Hochätzung Nr. 4.

Auktion Fries (Amsterdam 1824). 19 fl., jetzt im British Museum.

London (1845, aus der S. Fries).

Dieser von Brulliot, Passavant und Willshire dem Meister E S zugeschriebene Stich ist evident eine Arbeit des Boccaccio-Meisters, mit dessen Bilderfolge (Nr. 1—9) nicht nur Typen, Haarbehandlung und Faltenwurf, sondern auch die gedrungenen Figuren mit dicken, kurzfingerigen Händen übereinstimmen. Passavant scheint übrigens den Stich im British Museum nicht selbst gesehen zu haben, obwohl er sich schon 1845 dort befand. Er bezieht sich auf Brulliot, der das Blatt noch in der Sammlung des Grafen Fries in Wien sah. — Bei dem bräunlich gedruckten Exemplar in London fehlen die beiden Ecken rechts.

EIN PASSIONSALTÄRCHEN DES SIMONE MARTINI AUS AVIGNON

VON PAUL SCHUBRING

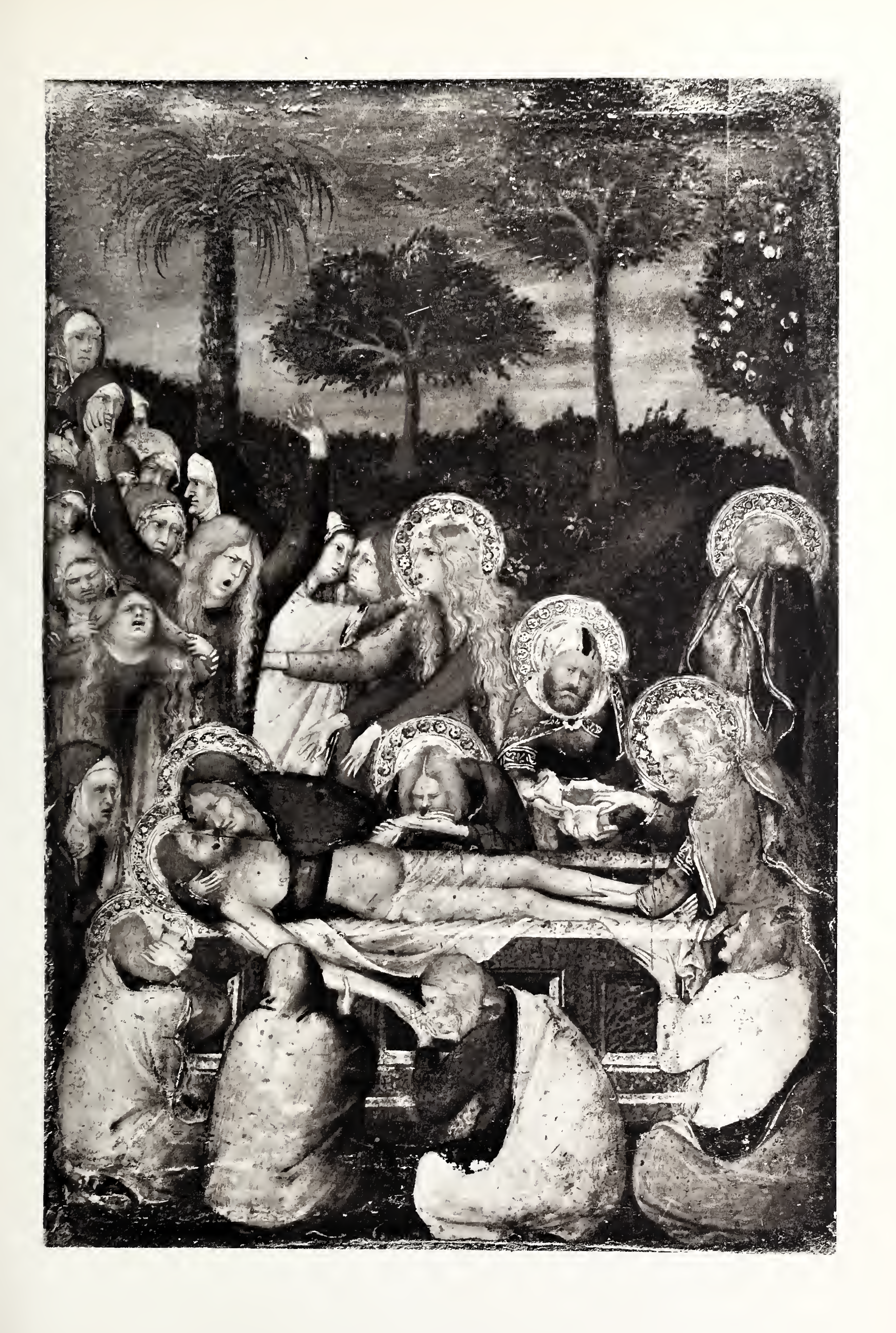
Die Trecento-Abteilung der Berliner Gemälde-Galerie hat soeben, dank des Eingreifens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins, eine Bereicherung erfahren, die dem bisherigen Bestand ein ganz hervorragend wertvolles Stück angliedert. Ist schon überhaupt das Auftauchen guter Trecentobilder auf dem Kunstmarkt eine Seltenheit, so mufs die Erwerbung des in Frage stehenden Bildes ein besonders günstiger Zufall genannt werden.

Das 15 cm breite, 22 cm hohe Bildchen ist eine Grablegung von Simone Martini; es bildete ursprünglich den rechten Flügel eines Klappaltärchens, dessen übrige Stücke sich im Museum von Antwerpen und im Louvre erhalten haben. Wie der Louvre die »Kreuztragung« Simones mit Recht die Perle seiner Primitien nennt, so darf Berlin jetzt das gleiche thun. Unser Bildchen steht in der tadellosen Erhaltung mit dem Pariser Gegenstück auf einer Stufe (es fehlen alle Retouchen, nur hier und da ist ein ausgesprungenes Fleckchen übergangen, auch der Hintergrund ist durchaus alt), es ist aber dem des Louvre, das auf Goldgrund gemalt ist, durch seine Landschaft mit dem stimmungsvollen Abendhimmel überlegen. Das Stück war in der Sammlung Pacully in Neuilly versteckt, deren Publikation bereits eine kurze Würdigung des Bildes durch G. Lafenestre enthält. Die Übereinstimmung in den Mafsen macht es zweifellos, dafs die vier Antwerpener Bilder (musée royal Nr. 257—260, Doppeltafel der Verkündigung für die Aufsenseite, Kreuzigung und Kreuzabnahme) mit der Kreuztragung des Louvre und der Berliner Grablegung in der Weise zusammengehören, dafs das geöffnete Altärchen (siehe die Abbildung) auf dem linken Innenflügel die Kreuztragung, auf dem rechten die Grablegung, in der Mitte das Doppelbild der Kreuzigung und Kreuzabnahme vorführte. Die ungewöhnliche Zusammenstellung der Szenen erklärt sich daraus, dafs diese vier Szenen auch auf der Rückseite von Duccios grofsem Dombild im Zentrum vereint waren. Nun sind aber die Antwerpener Bilder 1826 auf einer Auktion in Dijon erworben worden. Das legt die Vermutung nahe, dafs der Altar in Avignon, also in Simones letzter Zeit, zwischen 1339 und 1344, etwa gleichzeitig mit dem kleinen datierten und signierten Bild in Liverpool von 1342 (die Rückkehr des 12jährigen Jesus zu den Eltern) entstanden ist. Die Antwerpener Mittelstücke sind durch die Aufschrift »Symeon fecit« signiert. Auch ohne dies Testat wäre die Urheberschaft Simones zweifellos. In dem zu Füfsen des Kreuzstammes knieenden bischöflichen Stifter hätten wir dann einen zu der engeren Tafelrunde des französischen Papstes Benedikts XII. (1334—1342, Fournier von Saverdun) gehörenden Geistlichen zu sehen. Die ungewöhnliche Art und Weise, wie dieser Stifter auf dem Golgathahügel knieend vorgeführt wird, war dadurch bedingt, dafs der gewöhnliche Platz für die Donatoren, am Sockel des Thrones der Madonna, hier fehlte. Über den Stifter kann ich nur eine Vermutung aussprechen, die sich auf seine Mitra stützt, statt deren eher ein Kardinalshut erwartet würde. Petrarca hat mit Giacomo Colonna, dem Sohn Stefano Colonnas, des Hauptes der römischen Adelsfamilie, in naher Freundschaft gelebt und ihn sogar nach seinem spanischen Bischofsitz in den Pyrenäen, Lombez, begleitet.[1]) Ihm und dessen Bruder Giovanni dankte Petrarca die Enthebung von allen Nahrungssorgen. Nun stirbt Giacomo Colonna 1341, also gerade in der Zeit, in welcher Simone, dessen Beziehungen zu Petrarca feststehen,[2]) in Avignon ist. So kommt man auf die leider durch kein Wappen mit der »Säule« gestützte Vermutung, der überlebende Bruder Giovanni hätte dies Passionsaltärchen zum Andenken an den eben verstorbenen Bruder Giacomo bestellt; letzterer wäre dann in dem knieenden Bischof portraitiert.

Unsere Abbildung mufs den starken koloristischen Vorzügen des Originals gegenüber ungerecht bleiben. Der in der Reproduktion empfindlich starke Gegensatz der hellen, im Weifs allzu plumpen Figuren des Vordergrundes zu dem schwermütig dunkeln Hintergrund löst sich in dem Bilde selbst viel glücklicher auf. Gerade die psychologische Abstimmung der Landschaft auf die Szene, das letzte Glühen der Abendröte über dem

[1]) Wiese-Percopo, Geschichte der italienischen Litteratur. Leipzig 1899. S. 124.

[2]) Vasari-Mil. I 547 u. A. Gosche, Simone Martini S. 88 und 98.



SIMONE MARTINI

GRABLEGUNG

IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN



Dunkelgrün der schwermütig sich neigenden Palme und der Orangenbäume ist ein meines Wissens einzigartiges Wagnis im ganzen Trecento. Man vergleiche etwa Giottos spezifisches Landschaftsbild, Joachim in der Wüste (Padua, Arena), ein etwa 30 Jahre früher entstandenes Fresko mit unserer Tafel; was hier monumental, aber objektiv wirkt, wird von dem Sienesen duftig intim behandelt. Vergleicht man das Berliner Bild mit den anderen drei Innentafeln, so scheint es die persönlichste Behandlung erfahren zu haben; der ganz trauliche Charakter eines Hausaltärchens spiegelt sich in dieser Auffassung. Schmarsow hat einmal Simone Martini mit Schongauer verglichen. Wir werden ihm gerade im Hinblick auf unsere Tafel recht geben.[1])

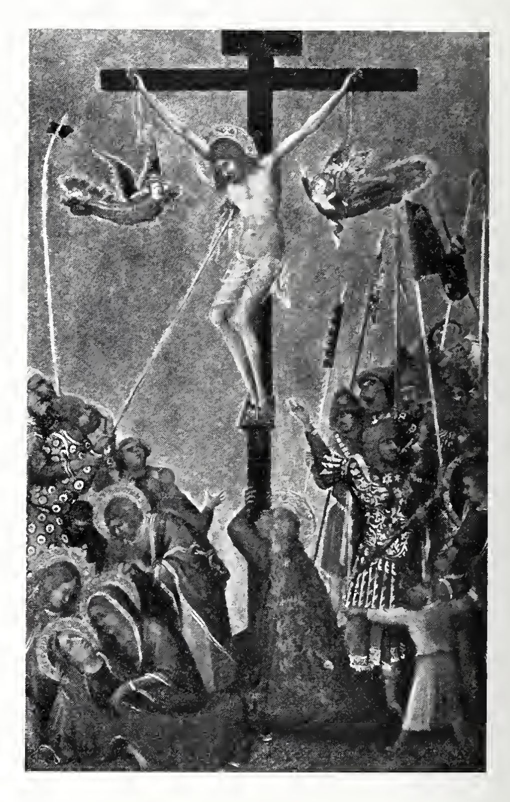
Man weifs, wie stark die Sienesen in den Passionsbildern den Affekt zu betonen liebten. Pietro Lorenzettis Fresken im unteren Querschiff von S. Francesco in Assisi beweisen das zur Genüge; wieder sei an ihr Florentiner Gegenstück, an Giottos Arenafresken mit der grofszügigeren Gehaltenheit erinnert. Der Träger der leidenschaftlichsten Empfindung war schon bei Cimabue die jugendliche Magdalena, welche von der Legende als die den Herrn Liebende angesehen wird. Simone weicht dieser Tradition aus. Das im Entsetzen beide Arme hebende und mit offenem Mund laut klagende Mädchen ist keine Heilige (die Gloriole fehlt), sondern eine Jerusalemitanerin, aus dem Lukas 23,27 erwähnten Volkshaufen. Maria Magdalena, an dem roten Feuer ihres Kleides und dem lichten Gold der rieselnden Locken erkennbar, strebt hier mit beiden vorgestreckten Armen, mit nervös sich biegenden Fingern der Leiche des geliebten Mannes zu, an der die Mutterliebe zunächst das erste Anrecht hat. Der Augenblick des allerletzten Abschieds ist gegeben. Wie viel Scheidegedanken und letzte Grüfse sind schon durch die Herzen gezogen, seit der arme Leib vom Kreuz genommen war. Aber nun, im Augenblick der Bettung in den Sarg, bricht noch einmal der volle lebendige Schmerz auf. Eine höchste Spannung krampft die im Innersten getroffenen Seelen zusammen, so dafs die Leiber sich wehrlos beugen und die Frauenherzen im höchsten Widerspruch ihrer Empfindungen fast brechen. Während sich die mütterliche Liebe noch einmal mit beiden Armen fest um den Sohn legt und den Abschiedskufs aufdrückt, während die anderen Frauen dumpf oder laut klagend, die Haare raufend, die Wangen zerfleischend, sich ganz ihren Empfindungen überlassen, sorgen die Männer eifrig geschäftig für den letzten Liebesdienst der Salbung. Joseph von Arimathia bringt die steinerne achteckige Urne mit den Spezereien, Nikodemus salbt die Beine des Herrn; nur Johannes steht abseits und verhüllt sein Haupt. Vom Berge aber stürmt der Zug der Frauen in Teilnahme und Neugierde. Eine Fülle lebendiger Typen gegensätzlichen Lebens! Man beachte das feine fleischlos knochige Profil des Alten am Stamm, oder das derbe, breite, fette Gesicht der Bäuerin hinter dem die Flechten raufenden Mädchen. Eigentümlich berührt die so verschiedene Gröfse der Köpfe; es ist ein Mangel an Ausgeglichenheit, der zur kräftigeren Absetzung der Gesichter untereinander noch nicht entbehrt werden kann.

Ganz besonders eindrucksvoll ist das vornehme, erregte Gesicht der zu Häupten des Sarges knieenden aristokratischen Frau, deren feines blasses Profil mit den erregten Augen vom weifsen Kopftuch und dem Mantel eingerahmt wird. Kommt hier eine persönliche Huldigung zum Ausdruck? Um die Gattin des Stifters kann es sich nicht handeln, da dieser Geistlicher war. Aber vielleicht ist es eine andere Dame aus der Familie Colonna.

Dafs Simone auch in der Ferne seinem grofsen Vorbild Duccio treu blieb, selbst als er es nicht mehr täglich vor Augen sah, geht schon aus der sonst nicht üblichen

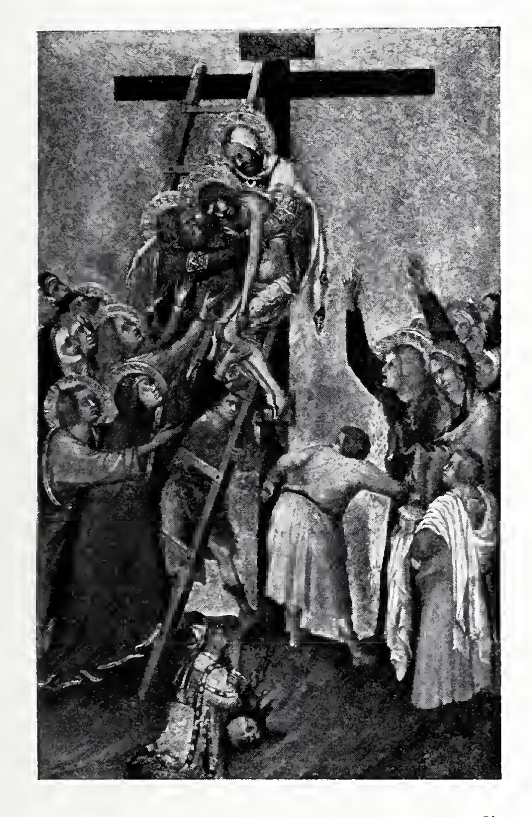
[1]) Auch bei der Kreuztragung im Louvre mufs man unwillkürlich an Schongauers bekannten Stich denken.

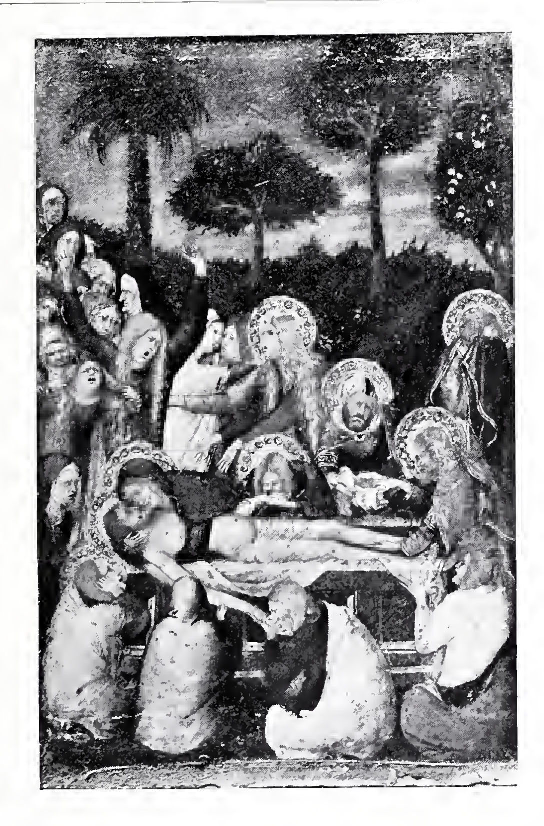




Simone Martini
Passionsaltärchen aus Avignon
Linker Flügel. Innenseite. Paris — Linker Mittelteil. Antwerpen

Zusammenstellung des Passionsaltärchens hervor, dessen Teile sich genau mit Duccios Feldern der Kreuzigung (Hochformat) und den drei diese umgebenden Breitbildern auf dem grofsen Altarbild decken. Der engste Anschlufs ist bei unserem Bild nachzuweisen. Bei dem Gang nach Golgatha (Paris) hat Simone sich in der Anordnung mehr an Duccios Hochbild »Einzug in Jerusalem« angelehnt, nur gewissermafsen im Gegensinn, da dort der Einzug in das Stadtthor, hier der Auszug dargestellt wird. Mufste bereits die Umsetzung des Breitbildes bei Duccio in das Hochformat bei Simone die Komposition verändern, so hat bei der Pietà Simone ganz besonders zu bereichern gesucht. Schon die Steigerung der Personen um mehr als das Dreifache — dort 9, hier 28 — läfst dies erkennen. Das steil abgetreppte Felsengebirge Duccios ist zum blühenden südlichen Garten umgewandelt. Vor allem aber erscheint die Szene ihrer hierarchischen Strenge entkleidet zu Gunsten einer farbigen lebhaften Schilderung. Simone war durch und durch Novellist und Romantiker. Die endende Ritterzeit hat in ihm noch einmal einen poesievollen Schilderer erhalten. Namentlich in der Heiligenlegende des hl. Martin in Assisi bricht dieser hochgemute Plauderton, der schon an Boccaccio erinnert, immer wieder durch; man vergleiche auch die kleine Predelle mit der hl. Margarete im Berliner Museum (Nr. 1069), wo sich der gleiche Grundklang findet. Viel schwerer war es natürlich, in der durch die Tradition und Duccios Vorbild so





Simone Martini
Passionsaltärchen aus Avignon
Rechter Mittelteil. Antwerpen — Rechter Flügel. Innenseite. Berlin

schwer belasteten und so eng gebundenen biblischen Geschichte den freieren Ton anzuschlagen. Aber auch hier ist es ihm gelungen. Dabei soll nicht verschwiegen werden, dafs diese Vortragsweise auf die Monumentalität, über welche Duccio gebot, verzichten mufs. Alle Bereicherung und Belebung ist mit solchen Einbufsen verbunden. Die einfachen ungebrochenen Empfindungen bedürfen nur der typischen Darstellung, die in ihrer Geschlossenheit und Einheit gewaltig wirkt. Der farbige Wechsel, den die muntere Rede des Epikers fordert, bedingt einen harmloseren Vortragston; einer späteren Zeit gelingt dann erst wieder der höhere Zusammenschlufs der neu eroberten Einzelheiten.

Die Aufsenseite des Altärchens,[1]) eine Verkündigung, legt den Vergleich mit der etwa sieben Jahre früher (1333) entstandenen Altartafel Simones für S. Anzano in Castelvecchio (heute Uffizien I. Korridor Nr. 23) nahe, bei der freilich die Mitarbeit seines Schwagers Lippo Memmi schwer auszuscheiden ist. Sind die Gestalten dieser Tafel überaus duftig zart, schlank und fast knochenlos, flach und fast ganz den sie überhüllenden Gewändern erlegen, so zeigen die Aufsenseiten des Avignoneser Altärchens

[1]) Abbildung Klass. Bilderschatz Nr. 1165 und Braun; auch im illustr. Katalog Anvers, musée royal illustré, publié par J. de Brauwere.

eine viel plastischere Entwickelung des Körperhaften. Der Engel verrät eine solide Klarheit der starken leiblichen Formen, die Madonna zeigt eine grofszügige Kopfbildung; die Thronarchitektur ist kräftiger entwickelt. In der stark ausgezipfelten Faltenbehandlung nähert sich dieses Bild dem in Liverpool, das auch in Avignon gemalt sein mufs. Sind hier französische Einflüsse, namentlich der Plastik anzunehmen? Der Anschlufs an Duccios Verkündigung (heute London, National Gallery 1139), wo Maria und der Engel beide *stehen*, ist viel geringer als der an Duccios zweite Verkündigung, die des Todes an die alte Maria, die sich noch heute in Siena am Dombild befindet; es ist die Szene, in welche der durch die nun geöffnete Porta clausa (Symbol der Virginität) dringende Engel, eine ganz hinreifsend grofse Gestalt, der gealterten Frau eine umflorte Palme mit sieben Sternen überbringt. Was hier von Duccio in der grofsgeschweiften Linie erreicht wurde, hat Simone nicht nachgeahmt. Er dringt auf plastische Klarheit. Wie man die emailartig blitzenden Täfelchen der Innenseiten mit ihrem sprühenden Kolorismus als vom Farbensinn der Heimat des Glasflusses getragen ansehen darf, so mag die plastische Kraft der Aufsenseite Einflüssen und Begabungen verdankt werden, die sich fünfzig Jahre später in den grandiosen Schöpfungen Claus Sluters zu höchsten Leistungen verdichteten.



Duccio
Grablegung
In der Domopera zu Siena

DIE ANGEBLICHE VERSTÜMMELUNG VON REMBRANDTS NACHTWACHE

VON JAN VETH

Während die Thätigkeit der Kommission, die infolge der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam 1898 eingesetzt war, um die Frage zu entscheiden, in welchem Licht Rembrandts »Nachtwache« am besten aufzustellen sei, nach langem Säumen erst seit kurzem in ein rascheres Fahrwasser gekommen ist, war schon etwas früher eine andere wichtige Frage, welche dieses Bild betrifft, der Lösung näher gebracht worden, die Frage nämlich, ob die »Nachtwache« wirklich, wie man seit längerer Zeit fast ohne Widerspruch angenommen hatte, an allen Seiten in barbarischer Weise beschnitten worden sei. Diese Ansicht hatte auch ich eine Zeit lang geteilt, bis die günstige Aufstellung des Bildes in Seitenlicht während der damaligen Ausstellung Gelegenheit bot, mir durch häufige Betrachtung des Bildes eine eigene Meinung über die Frage zu bilden. Ich kam zu der Überzeugung, dafs die allgemeinen Klagen über die »grausame Verstümmelung« des Bildes durchaus ungerechtfertigt sind, und habe die Begründung meiner Ansicht in einem Vortrag in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin und in einem ausführlicheren in »Arti et Amicitiae« zu Amsterdam gehaltenen Vortrag versucht, der in der Tweemaandelijksch Tijdschrift erschienen ist. Obgleich ich von meinen Zuhörern volle Zustimmung erhielt, ist meine Darlegung in der Kunstwissenschaft bis vor kurzem fast unberücksichtigt geblieben. Bode hat sie bei der Besprechung der »Nachtwache« in dem dritten Bande seines grofsen Rembrandt-Werkes offenbar nur aus dem kurzen Bericht der Berliner Gesellschaft gekannt,[1]) und bedenklicher noch ist es mir mit dem neuesten Rembrandt-Biographen Professor Neumann ergangen, der der Frage gerade mit Rücksicht auf meinen Aufsatz zwar ein eigenes Kapitel im Anhang seines Buches widmet, dabei aber gerade meine wichtigsten Argumente unberücksichtigt läfst und die, welche er erwähnt, nicht immer richtig anführt oder gar mifsverstanden hat und ihre Abfertigung gar zu leicht nimmt. Da ich nun hier einige Beobachtungen vorbringen will, die neuerdings bei der genauen Untersuchung des äufseren Zustandes der »Nachtwache« gemacht worden und die von Bedeutung für die Entscheidung unserer Frage sind, so benutze ich die Gelegenheit, um die allgemeinen Gründe, welche mir gegen die Verstümmelung des Bildes zu sprechen schei-

---

[1]) Die ausführliche Begründung, die Herr Veth in obigem Aufsatz seiner Ansicht giebt, hat mich, soweit dies ohne Nachprüfung vor dem Bilde möglich ist, davon überzeugt, dafs irgend eine nennenswerte Verkleinerung der Nachtwache nicht wahrscheinlich ist.

W. Bode.

nen, vorweg noch einmal möglichst präzis und kurz auszusprechen. Ich thue dies im Anschlusse an jenen holländischen Aufsatz und teilweise unter Entlehnung aus demselben, da ich wohl annehmen darf, dafs man von mir als Fremdem keine neuen Umformungen meiner Ausführungen verlangen wird. Dabei werde ich die Einwände des Herrn Prof. Neumann in ihrer Hinfälligkeit kurz kennzeichnen und einige Argumente beibringen, die mir inzwischen noch aufgefallen sind.

Für die Verstümmelung der Nachtwache hat man in erster Linie ein Zeugnis aus dem XVIII. Jahrhundert angeführt. Der Gemälderestaurator Jan van Dyk, der die Nachtwache gereinigt hat, schrieb darüber im Jahre 1758: »Es ist zu beklagen, dafs von diesem Stück so vieles abgenommen ist, um es zwischen zwei Thüren zu hängen; denn auf der rechten Seite haben noch zwei Figuren und auf der linken hat der Trommelschläger in voller Gestalt gestanden, was sich alles nachweisen läfst am echten Modell, jetzt bei Herrn Boendermaker«.

Dafs van Dyks Zeugnis von der Verstümmelung einen selbständigen Wert hätte, mufste man so lange annehmen, als man glaubte, dafs die Überführung des Bildes in das Rathaus in die Zeit von van Dyks Arbeit fiel; seitdem man aber weifs, dafs die Überführung schon im Jahre 1715, also beinahe ein halbes Jahrhundert früher, stattfand, ist es wohl zweifellos, dafs van Dyks Angabe blofs durch jenes »Modell« veranlafst wurde. Denn hätte er aus eigener Anschauung oder durch Zeugen von der Beschneidung des Bildes gewufst, so würde er sich gewifs nicht nur auf das »Modell« berufen haben. Prof. Neumann, der diesen Zeugen nicht ganz fallen lassen möchte, hält es daher »immerhin noch für möglich«, dafs van Dyk noch etwas Direktes von der Verstümmelung der Nachtwache gewufst habe. Für ihn mag dies noch »einige Bedeutung behalten«, aber wenn er Dritte überzeugen will, thut er besser, einen solchen Zeugen gar nicht aufzurufen, denn van Dyk hat als selbständiger Zeuge gar keine Bedeutung!

Mit dieser angeblichen Skizze haben wir es also zu thun und deren Wert zu prüfen. Wenn van Dyk das kleine Gemälde im Boendermakerschen Kabinett »das echte Modell« nennt, so beruht das auf einer Verkennung dieses Bildes. Das betreffende Stück, das er in der genannten Amsterdamer Sammlung sah, ist das Bild, das jetzt in der Londoner National Gallery hängt; es ist keineswegs von Rembrandt gemalt, sondern eine Kopie des Gerard Lundens. Die Thatsache nun, dafs auf dieser Kopie der Nachtwache, die von einem Zeitgenossen noch bei Rembrandts Lebzeiten angefertigt wurde, Stücke vorhanden sind, welche wir auf dem grofsen Gemälde nicht mehr sehen, hat man als Beweis dafür angenommen, dafs das Original ursprünglich diese Stücke auch besessen habe, dafs sie also inzwischen abgeschnitten sein müfsten.

Die beiden Bedenken, welche gegen diese Schlufsfolgerung sich erheben, habe ich in meinem Vortrag in »Arti et Amicitiae« nachgewiesen. Zunächst ist — so etwa habe ich dort ausgeführt — in der Lundensschen Kopie durchweg ein bewufstes Streben nach Änderung der Komposition zu entdecken, und dann ist dafür unschwer ein besonderer Grund zu finden. Die Treppe, von welcher die Schützen herabsteigen, geht auf dem Original ganz parallel mit dem unteren Rand des Gemäldes, während auf der Kopie ihre Linie auffallend schräg genommen ist. Eine so grofse Abweichung von der einfachen Basis einer Komposition wird nicht von ungefähr gemacht, zumal nicht von einem Maler wie Lundens, der, wie es sich aus anderen Einzelheiten seiner Kopie zeigt, aufserordentlich genau sein konnte, wenn er wollte. Sonderbarerweise ist diese fundamentale Änderung bis jetzt nicht bemerkt worden. Durand-Gréville, der so weit ging, bis in Zentimeter nachzurechnen, wieviel, nach Lundens' Kopie, von dem Gemälde abgeschnitten sei, und der in einer Zeichnung festzustellen sucht, wie die ursprüng-





GERRIT LUNDENS

KOPIE NACH REMBRANDTS NACHTWACHE

IN DER NATIONAL GALLERY ZU LONDON



REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN

DIE NACHTWACHE

IM RIJKSMUSEUM ZU AMSTERDAM

D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1902



liche Komposition sich zu der jetzigen verhalten habe, hat bei Anfertigung dieser Zeichnung einige starke Willkürlichkeiten sich erlaubt. Er thut so, als füge er seiner Zeichnung der jetzigen Nachtwache einfach gewisse Streifen hinzu und als käme er so ohne weiteres zu einer Umrifsskizze der Lundensschen Kopie. Dabei setzt er voraus, dafs unten von dem Gemälde ein ziemlich breites Stück abgeschnitten sei. Wenn man nun die Lundenssche Kopie als unantastbares Zeugnis betrachten will, so könnte der gröfsere Abstand, der auf ihr zwischen dem laufenden Jungen mit dem Pulverhorn und dem unteren Rande besteht, an sich für diese Voraussetzung sprechen; aber gerade auf dieser Kopie steht der Hauptmann immerhin etwas, der Leutnant zu seiner Seite dagegen gar nicht weiter vom unteren Rande ab als auf Rembrandts Original. Also kann, nach der Stellung des Leutnants wie des Hundes und des Trommelschlägers, gerade wenn wir uns auf das Zeugnis der Lundensschen Kopie verlassen, unten nichts vom Original abgeschnitten sein.

Wenn wir aber annehmen dürfen, dafs die Nachtwache unten und an ihrer rechten Seite nicht beschnitten ist und dafs Lundens, aus später klar zu machenden Gründen, eine ganze Seitengruppe hinzuphantasiert hat, so läfst sich das nach rechts schräge Verlaufen der auf dem Original ganz horizontal genommenen Treppenlinie leicht erklären. Entstand doch durch jene Hinzufügung an Banning Cocqs rechter Seite ein viel gröfserer Raum; man hatte also für das Vorwärtsschreiten der beiden Hauptfiguren damit zu rechnen. Sie konnten in der veränderten Komposition nicht mehr in der nämlichen Weise auf uns zu treten; es ist daher ganz verständlich, dafs Lundens sie sich etwas mehr nach der Richtung des gröfser gewordenen Raumes bewegen liefs. Dies konnte er aber, ohne die Figuren selbst in der Zeichnung wesentlich zu ändern, nur dadurch erreichen, dafs er die Treppe, von der sie eben herab kamen, etwas verlegte.

Aus der Nachtwache, wie sie vor uns steht, kennen wir den laufenden Jungen als die Figur, welche im Vordergrunde den äufsersten linken Winkel des Bildes füllt. Als dieser nun, durch Hinzufügung eines ziemlich breiten Streifens in Lundens' Kopie, einen grofsen leeren Raum neben sich bekam, wurde es für diese Figur, die sich bestimmt in dieser Richtung bewegte, mehr noch als für die Mittelgruppe notwendig, mit diesem Raum zu rechnen. Weil sich dies nicht deutlich genug zeigen würde, solange der Junge, wie im Original, direkt aus dem Bilde herausläuft, hat der Kopist ihn daher mit samt seiner Umgebung ein wenig in die Höhe geschoben. Dafs Lundens sich dessen bewufst gewesen, zeigt schon der Umstand, dafs er ihn nun auch viel weniger als in Rembrandts Original sich umsehen läfst. Wenn nun aber Lundens einmal diese Ecke mit dem eisernen Brückengeländer und dem Wasserthor in der Tiefe zu Rembrandts Komposition hinzufügte, so war er schon genötigt, die ganze linke Seite merklich zu erhöhen, sonst konnte das Geländer nicht deutlich abgeschlossen werden und dieser Teil des Bildes nicht die gewünschte Klarheit erlangen. Der ursächliche Zusammenhang zwischen der Schrägstellung der horizontalen Treppenlinie und der dadurch bedingten Umänderung der vorderen Figuren wie der Hinzufügung eines Seitenstreifens ist also deutlich erkennbar.

Gegen meine Klarlegung dieser systematischen Abweichungen der Kopie vom Original glaubte ich keinen Widerspruch erfahren zu können, da ich sie durch sehr genaue Prüfung beider Bilder festgestellt hatte. Prof. Neumann hat dagegen doch einen Einwand vorgebracht; er glaubt das Aufsteigen der Treppenlinien nach links auch in Rembrandts Bilde zu sehen, die Kopie habe dies nur übertrieben. Nun, wenn ich selbst zugeben wollte, dafs Prof. Neumann schärfere Augen hat als ich und mit Hilfe von

Photographien sicherer urteilen kann als ich nach häufiger Prüfung des Originals, wie kommt es denn, dafs auch die Skizze im Familienalbum, auf die ich gleich näher eingehen werde, diese Schrägstellung noch viel mehr übertreibt?

Prüfen wir weiter beide Gemälde. Nicht nur vorn und in der einen Ecke, auch in anderen Teilen der Lundensschen Kopie zeigt sich eine planmäfsige Veränderung der Anordnung. In der rechten oberen Ecke kommt, auf Rembrandts Gemälde, ein Fenster vor, dessen oberen Teil der Bilderrahmen abschneidet. Durand-Gréville, in seiner Doppelskizze, ergänzt dieses Fenster und läfst auch seinen oberen Rahmen sichtbar werden; also so — meint man mit dieser Skizze in der Hand — wird es sich auch auf der Lundensschen Kopie zeigen. Aber nein, auf dem Lundens, der doch auch diesen Teil des Originals vor seiner Verstümmelung treu wiedergegeben haben soll, findet sich statt eines völlig sichtbaren Fensters auch nur der untere Teil des Fensters, das oben vom Rahmen abgeschnitten wird, gerade wie jetzt auf der Nachtwache. Wenn man also annimmt, dafs die Nachtwache hier stark abgeschnitten wurde, so mufs man bei Lundens die prophetische Gabe voraussetzen, wonach er ein halbes Jahrhundert vor der angeblichen Verstümmelung des Originals jenes Fenster gerade so zeichnen konnte, wie es nachher darauf erscheinen würde. In dieser Änderung scheint mir ein ganz zwingender Grund, ein juristischer Beweis — möchte ich sagen — dafür zu liegen, dafs van Dyk bei seinen Änderungen methodisch verfuhr; Herr Professor Neumann mufs wohl die Stärke dieses Arguments empfunden haben, denn bei seiner Erwiderung läfst er es unbesprochen.

An der anderen Seite der Komposition machen wir oben eine ähnliche Beobachtung. Obgleich hier der Raum bei Lundens bedeutend höher ist, reicht die Fahnenspitze fast ebenso nahe an den Rahmen wie bei Rembrandt. Auf der Kopie aber ist die Fahne so sehr in der Höhe ausgedehnt, dafs noch ein fünfter Streifen erscheint und der Fähnrich, der von Anfang an schon seine liebe Not gehabt haben mag, es mit einem durchaus unmöglichen Möbel zu thun bekommt. Auch über diesen wesentlichen Punkt geht Prof. Neumann in seiner Kritik meiner Ansicht stillschweigend hinweg, offenbar weil er keine für ihn günstige Erklärung desselben zu finden wufste.

Beim Fenster und bei der Fahne also fügte Lundens der Komposition des Originals nichts Neues hinzu, sondern dehnte sie nur in die Höhe aus. Welchen Grund konnte nun Lundens dazu haben? Welchen Grund konnte er überhaupt dafür haben, eine veränderte statt eine genaue Kopie von der Nachtwache zu liefern? Der Nachtwache, wie wir sie kennen, macht man hauptsächlich zwei Vorwürfe: man findet den Raum, in dem die Schützen zusammengedrängt sind, unverständlich, und man meint, dafs die Portraits, zumal die der Schützen neben den Hauptfiguren, zu fremdartig, zu grotesk ausgestattet seien.

Vorausgesetzt, die Komposition sei immer so gewesen, wie wir sie jetzt sehen, so darf man wohl annehmen, dafs, wenn solche Bedenken heutzutage in einem Gemälde von solchem Kunstwert bei uns auftauchen, sie zur Zeit Banning Cocqs gewifs ebenso stark geäufsert worden wären. Wer nun aber alle Ursache hatte, mit der ihm auf dem Gemälde angewiesenen Stellung zufrieden zu sein, das war Banning Cocq. Man hat freilich behauptet, er wäre wohl mit der Portraitähnlichkeit auf dem Bilde nicht besonders zufrieden gewesen, weil er sich später einmal mit einigen Zunftmeistern, ein andermal mit seiner Frau zusammen von B. van der Helst habe abkonterfeien lassen. Wenn er dabei wirklich einen Grund gegen Rembrandt hatte, so ist es viel eher möglich, dafs die Nachtwache als Ganzes ihm gar zu wunderlich vorkam: denn zweifelsohne spielt er im Bilde »le beau rôle«, worauf schon sein Zeitgenosse Samuel von

Hoogstraten bei seiner Besprechung des Bildes nachdrücklich hinweist. Wenn Lundens, wie doch sehr wahrscheinlich ist, seine Kopie infolge eines Auftrags malte, so liegt es nahe, anzunehmen, dafs gerade Banning Cocq ihm diesen Auftrag gegeben hat. Dafür zunächst eine allgemeine Thatsache, die mir jeder Portraitmaler bestätigen wird: läfst man ein männliches Bildnis sehen, an dem man malt, so tadelt gleich dieser oder jener, dafs an der Länge der Haare etwas fehle, oder dafs das Modell gewohnt sei, den Schnurrbart oder den Hut etwas anders zu tragen u. s. f. Es sind dergleichen Nebensachen, die leicht zu ändern sind, aber auf deren Abänderung der Auftraggeber oder seine Verwandten regelmäfsig am meisten bestehen. Nun hat Rembrandt dem Banning Cocq, der in Wirklichkeit keine sehr interessante Figur gewesen zu sein scheint, dadurch, dafs er seinen Schnurrbart ziemlich stark aufdrehte, ihm einen Spitzbart gab, seine Haare im Nacken lockig verlängerte und einen breitkrempigen Hut darauf drückte, eine gewisse äufserliche Eleganz verliehen. Lundens' Kopie hat nun alle diese Nebensachen ganz verändert, während er an den anderen Figuren des Vordergrundes alle solche Details ganz unverändert liefs. Bei Lundens hat Cocq ganz kurzes Haar und kurzen Bart, und statt eines breitkrempigen Hutes hat er einen solchen mit schmaler Krempe. Dergleichen Änderungen in der Erscheinung gerade der Hauptperson, und zwar bei einem Kopisten, der an den anderen Personen zeigt, wie treu er nachmalen kann und will, — dergleichen Veränderungen müssen ja bewufst, planmäfsig und auf jemandes Wunsch angebracht sein. Der einzige, der daran aber Interesse hatte, ist die so veränderte Person; wir dürfen also danach annehmen, dafs sie die Kopie bestellte und dabei die betreffenden Änderungen anordnete. Dafs in der That Cocqs Portrait bei Lundens mehr Ähnlichkeit hat als bei Rembrandt selbst, gewinnt sehr an Wahrscheinlichkeit durch die grofse Ähnlichkeit, welche der Cocq bei Lundens mit dem des späteren van der Helstschen Gemäldes zeigt. Ich möchte auf den kaninchenartigen Ausdruck der Augen, auf den gröberen Bau der Backenknochen und Kinnladen und auf die Kürze des Halses hinweisen, welche bei van der Helst und Lundens stark auffallen, bei dem feineren, von Rembrandt gemalten Kopfe dagegen fehlen.

Es giebt aber noch andere Umstände, die es wahrscheinlich machen, dafs die Lundenssche Kopie im Auftrage von Banning Cocq gemalt worden sei.

So ergiebt sich eine persönliche Beziehung zwischen Banning Cocq und Lundens aus dem Umstande, dafs ein anderes grofses Schützenstück, in dem Banning Cocqs Schwager, Cornelis de Graeff, die Hauptrolle spielt, von demselben Lundens in einer ähnlichen kleinen Kopie wiederholt worden ist. Dann hatte Banning Cocq offenbar die Liebhaberei, von Schützenstücken, auf denen er selbst dargestellt war, verkleinerte Kopien machen zu lassen; von van der Helsts Vorstehern der St. Sebastian Doelen, auf dem sich Cocq auch befindet, ist uns nämlich eine solche Kopie erhalten, von der es bekannt ist, dafs sie aus der Familie des Banning Cocq stammt. Diese Kopie nach van der Helst zeigt wieder eine wesentliche Abweichung vom Original, zwar keine Zufügung zu der ursprünglichen Komposition, aber eine absichtliche Auseinanderzerrung des oberen Teiles, gerade wie wir es bei Lundens' Kopie nach der Nachtwache kennen gelernt haben. Und gerade so wie von dieser (wie wir noch zu besprechen haben), so existiert auch von van der Helsts Bild eine kleine Kopie in Banning Cocqs Familienalbum, worin die gleichen Änderungen vorkommen: gewifs ein deutlicher Beweis dafür, dafs Frans Banning Cocq von der, wie ich an modernen holländischen Beispielen gezeigt habe, nicht seltenen Leidenschaft besessen war, zu seinem vermeintlichen Vorteil in Kompositionen, auf denen er dargestellt war, eigenwillige Änderungen anzubringen. Professor Neumann beanstandet diese meine Heranziehung

des van der Helstschen Bildes in einer Weise, die mich annehmen läfst, dafs er mich nicht recht verstanden hat. Aus dem Vorstehenden sieht jeder, dafs ich dieses Bild und die Kopien danach keineswegs als ein treues Analogon für das Verhältnis der Nachtwache zu ihren Kopien angeführt habe; ich zitierte den Fall vielmehr als einen merkwürdigen Beweis, dafs von einem anderen Bilde, worauf Banning Cocqs Bildnis vorkommt, ebenfalls zwei, und zwar diesmal *beide* sicher aus seiner Familie herrührende Kopien existieren, wo *nicht* die Hinzufügung eines Streifens oben am Bilde nachzuweisen ist, sondern wo die Komposition systematisch nach oben ausgedehnt ist, gerade so wie ich es bei den Kopien der Nachtwache nachgewiesen habe.

Wenn nun also Banning Cocq selbst Lundens mit der Kopie der Nachtwache beauftragt hat, wie annehmbar wird es dann, dafs er den Maler bat, die Komposition, in der er eine so schöne Rolle spielte, zwar als Ganzes zu behalten, aber seinen Be-



B. van der Helst
Die Vorsteher der St. Sebastians-Doelen
Im Rijksmuseum zu Amsterdam

denken gegen das Bild möglichst abzuhelfen. »Liefern Sie mir eine verkleinerte Kopie des Bildes, aber geben Sie mir mehr Ähnlichkeit, und machen Sie die ganze Umgebung etwas verständlicher, etwas weniger wunderbar —«, so etwa mag Banning Cocq gesagt haben, und die ganze Kopie ist in allen ihren Abweichungen erklärt. Prof. Neumann sieht in dieser meiner Annahme eitel Phantasie; ich hoffe, dafs der Leser an der Hand der Nachbildungen der verschiedenen Bilder, auf die ich meine Begründung stütze, diese als gerechtfertigt erkennen wird.

Es giebt aber noch mehr Abweichungen der Kopie vom Original als die, welche ich bisher berührte, und sie passen alle vollkommen in meine Hypothese.

Um die Lokalität verständlicher zu machen, mufste zuerst die unbestimmte Öffnung im Hintergrund in ein wirkliches Thor umgeändert werden. Dazu mufste das Schild, das zu bizarr wirkte und den Strebepfeiler verdeckte, verschwinden, und die Thorwölbung mufste vollständig sichtbar gemacht werden, zu welchem Zweck

es sich als wünschenswert empfahl, oben ein Stück hinzuzufügen. Ferner mufste die Frage gelöst werden, ob die Personen sich in einem geschlossenen Raum oder im Freien befänden; und damit das grofse Thor ganz klar den Charakter eines Thores der Stadtmauer zeige, wurden in die Mauer Quaderfugen angebracht, die auf dem Original nicht vorkommen. Aus den Fensterlinien neben dem Thore wurde ein richtiges Fenster gemacht, indem es mit Stäben versehen wurde.

Dieses Beseitigen des zu Phantastischen, diese Zähmung sozusagen der ganzen zauberhaft wirkenden Gruppe, wurde auch auf die Figuren im Thor ausgedehnt. Jener wunderliche Kauz im Thor, mit lachendem Ausdruck und pierrotmäfsig hohem Hut, wurde ernster gehalten und seiner Kopfbedeckung das Possierliche genommen. Auch eine rechts zur Seite stehende Figur mufste deshalb ein Stück von ihrer verhältnis-



B. van der Helst
Die Vorsteher der St. Sebastians-Doelen
Verkleinerte Wiederholung im Louvre

mäfsig langen Hutfeder einbüfsen. Bei der gleichmäfsigeren Beleuchtung des Ganzen benahm sich der Kopist vollständig wie jemand, dem es darum zu thun ist, den Bedenken gegen das zu abnorme und unerklärliche Wesen der Nachtwache soviel wie möglich entgegenzukommen. Zumal auf diese gleichmäfsigere Beleuchtung möchte ich den Nachdruck legen. Denn dafs die Rembrandtsche Nachtwache nie so wenig Clair obscur gehabt haben kann wie die Lundenssche, beweist der Ausspruch des Samuel van Hoogstraten: er wünsche, »dafs der Meister darauf etwas mehr Licht angezündet hätte!« Hoogstraten war aber gerade zur Zeit, als Rembrandt das Bild malte, sein Schüler. Das hätte er doch gewifs nicht gesagt, wenn das Meisterwerk je wie die klare Lundens-Kopie ausgesehen hätte! Prof. Neumann nennt diese meine Ansicht eine »Unterstellung« und wirft mir »Legendenbildung« vor; nach ihm soll Hoogstratens Ausspruch nur auf einer Marotte dieses Künstlers beruhen. Ich bin trotz Prof. Neumann, der für seine Ansicht überhaupt keinen Zeugen namhaft macht, noch heute

der Ansicht, dafs ich einen besseren Zeugen als einen Schüler Rembrandts, der gerade zur Zeit, als dieser die Nachtwache malte, bei ihm in der Lehre war, überhaupt nicht aufrufen könnte, obendrein einen Zeugen, der durch seine Begeisterung für die Nachtwache, neben der — nach seinem schönen Ausdruck — »alle anderen Bilder wie Kartenblätter aussehen«, wahrlich nicht als voreingenommen gegen das Bild bezeichnet werden kann.

Ich benutze die Gelegenheit, um auf eine eigentümliche Beobachtung aufmerksam zu machen, die Prof. Neumann in Bezug auf die Beleuchtung macht. Er hat die Tageszeit festgestellt, die Rembrandt für seine Beleuchtung der Nachtwache wählte: Sonnenauf- oder Sonnenuntergang. Nun, wenn jemand auf mehr als hundert Seiten so eingehend über ein Bild redet, so sollte man annehmen, er habe es sich auch auf eine solche Frage hin etwas näher angesehen. Neben anderem giebt der Schatten, den die linke Hand des Banning Cocq auf den gelben Rock des Leutnants wirft, völlig sicheren Anhalt zur Bestimmung des Lichteinfalls: das Licht fällt danach in einem Winkel von mindestens 45 Grad ein. Danach könnte Rembrandt die Nachtwache nur zwischen Mitte Mai und Mitte Juli gemalt haben und müfste dann gerade die *Mittagsstunde* für seine Beleuchtung gewählt haben, während wir wissen, dafs das Bild schon im Juni abgeliefert, also im wesentlichen im Frühjahr ausgeführt und wohl im Winter schon entworfen wurde. Dies nur beiläufig als Kommentar für die Genauigkeit der Beobachtungen des Herrn Prof. Neumann und für die Konsequenzen, zu denen sie führte!

Trotz aller dieser Änderungen war es Lundens noch nicht gelungen, den Ort der Handlung zu erklären. Wie sehr er sich abgemüht hatte, durch allerlei Tricks im Hintergrunde den Gedanken einer Stadtmauer zu suggerieren, die Figuren verdeckten auch weiter den Hinterbau so sehr, dafs die Sache noch immer zu rätselhaft war. Eins nur blieb ihm übrig, um gleich alle Rätsel zu lösen: an der linken Seite der Komposition einen Streifen hinzuzufügen, wie er es oben gethan hatte. Durch Anfügung eines Stückes, wodurch er zugleich die Bedenken gegen den zu scharf abgeschnittenen Sergeanten mit der Hellebarde aus dem Wege räumte, bekam er an der linken Seite des Gemäldes die Gelegenheit zu einem die örtlichen Verhältnisse gänzlich klarmachenden architektonischen Kommentar. Der Junge mit dem Pulverhorn hatte ganz einfach ein Stück emporzusteigen und das Geländer zu ergreifen, und der Maler konnte, indem er daneben eine Brückenmauer und darunter noch eine kleine Wölbung anbrachte, ein für allemal deutlich machen, dafs es sich um ein ordentliches Stadtthor mit einem Stadtgraben und einer darüber liegenden Brücke handelte; zu deutlich sogar, möchten wir sagen, wenn wir Lundens' Kopie als erfindungsreiche Transposition betrachten dürfen. Zu deutlich und zu nüchtern, und jedenfalls zu wenig in dem Geiste Rembrandts, des Meisters in der grofsen Kunst des Nicht-alles-sagens, der mit dergleichen Forderungen einer vernünftigen Klarstellung nie hat rechnen wollen und der mit allen Mitteln, sogar mit den unwahrscheinlichsten, fürlieb nahm, wenn sie nur der glorreichen Konzentration der Gesamtwirkung zu gute kamen.

Ich habe sodann auf eine andere Nachbildung der Nachtwache aus Rembrandts Zeit hingewiesen, auf ein Blatt in einem 1655 bereits abgeschlossenen Album der Familie Banning Cocq, mit der Unterschrift: »Skizze von dem Gemälde im grofsen Saal des Cloveniers-Doelens, auf dem der junge Herr von Purmerlandt als Hauptmann seinem Leutnant, dem Herrn van Vlaardingen, den Auftrag giebt, seine Kompagnie Bürger marschieren zu lassen«. Danach handelt es sich also weniger um eine authentische Kopie des Meisterwerks als vor allem um eine Abbildung von Banning Cocq als Kapitän.

Wenn es mir nun aber gelungen ist, klarzulegen, wie die Lundenssche Kopie eine Anzahl offenbar mit Vorbedacht in logischem Verbande angebrachte Änderungen des Originals aufweist, so mufs es auffallen, dafs diese, übrigens sehr oberflächliche Skizze im Familienalbum in der Hauptsache dasselbe Änderungssystem zeigt; die schräge Basisverschiebung im Vordergrund zeigt sich hier sogar noch kräftiger als bei Lundens. Während der Trommelschläger hier viel tiefer steht als auf der Nachtwache selbst, erscheint Banning Cocqs linker Fufs noch höher von der Grundlinie aus als bei Lundens. Auch die Verkürzung des hohen Hutes des Schützen hinter Banning Cocq sowie der Feder auf dem Hut des anderen Schützen ist hier noch stärker als bei Lundens. Aufserdem zeigt sich die breite Krempe von Cocqs Hut hier gerade wie von Lundens



Zeichnung nach Rembrandts Nachtwache
Im Familienalbum des Frans Banning Cocq

beschnitten. Die Übereinstimmung dieser Abweichungen von der Nachtwache in der Lundensschen Kopie und dem Albumblatt kann nicht zufällig sein, sie weist überzeugend auf einen Zusammenhang dieser zwei Stücke. Darum geht es nicht an, die Thatsache, dafs auch das Albumblatt links einen Extrastreifen besitzt, als einen zweiten unabhängigen Beweis für das Beschneiden der Nachtwache anzuführen. Die Lundenssche Kopie und das Albumblatt kommen offenbar aus derselben Quelle und können also höchstens als zwei Aussagen eines und desselben Zeugen gelten. Das Blatt, weil es in seinem Familienalbum steht, mufs wohl von Banning Cocq entweder selbst ausgeführt oder in seinem Auftrag entstanden sein; da nun die Ölkopie, die gleichfalls das korrigierte Portrait des Hauptmanns aufweist, prinzipiell mit dem Aquarell übereinstimmt, so kann man auch daraus mit Wahrscheinlichkeit feststellen, dafs auch diese Kopie in seinem Auftrag gemalt wurde.

Merkwürdig ist, dafs diese zwei Stücke, während die gemeinschaftlichen Abweichungen zwar ihren Zusammenhang aufser Zweifel stellen, gerade in dem, was sie über die Frage der Verstümmelung des Originals klarmachen sollten, nicht übereinstimmen. Nach der Lundensschen Kopie fehlt dem Gemälde oben ein ziemlich breiter Streifen, auf dem das Thor in seiner ganzen Wölbung sichtbar wurde; nach dem Zeugnis des Albumblattes aber hätte man gar keine Ursache, daran zu denken. Nach Lundens' Kopie hatte die Nachtwache eine so viel gröfsere Breite, dafs neben dem Geländer, welches der Junge erfafst, ein tüchtiges Stück Mauer in Sicht kam; es war hier der Raum hinter dem sitzenden Sergeanten so grofs, dafs noch zwei Köpfe ganz frei stehen konnten. Dem Albumblatt zufolge aber mufs man glauben, das Geländer stiefse etwa gegen den Rahmen und die zwei Köpfe hinter dem Sergeanten könnten nur mit Mühe auf dem engen Streifen angebracht werden. Ich war also, denke ich, völlig im Recht, wenn ich wegen dieses Widerspruches erklärt habe, dafs die Zeichnung die Vermutung einer Abschneidung, wie sie die Lundenssche Kopie nahegelegt hatte, nicht unterstützt, sondern im Gegenteil aufserordentlich abschwächt.

Was kann nun aber der Zusammenhang zwischen diesen zwei Stücken sein? Denken wir uns die Sache in folgender Weise. Banning Cocq hatte die Skizze in seinem Album nach seinem persönlichen Geschmack selbst angefertigt und liefs von Lundens die Kopie in Ölfarbe in demselben Sinne ausführen. Dasjenige, worauf es ihm hauptsächlich ankam: die Verschönerung seines Portraits, die Schräglegung der Treppe, die Erweiterung an den Seiten, die Änderung der Hüte, wurde von ihm auf der Skizze angedeutet. Lundens ging auf seinem Ölgemälde noch etwas weiter: das Thor wurde noch verständlicher dadurch, dafs die ganze Wölbung zum Vorschein kam; die Stäbe am Fenster und die Fugen in der Mauer accentuierten den Strafsencharakter, und die Brücke mit den darauf gestellten Figuren wurde noch viel breiter gemacht.

Ich habe die Frage noch von einem anderen Standpunkt aus betrachtet, den ich als Künstler besonders betonen möchte und als den eigentlich ausschlaggebenden betrachte. Prof. Neumann findet sich damit ganz kurz ab und wirft mir vor, ich wolle eine »Normalkompositionsweise Rembrandts« erfinden. Nun, der Leser möge selbst urteilen.

Wiederholt ist gesagt worden, die Lundenssche Komposition sei schöner als die Rembrandtsche, und diesen Umstand hat man schon an sich als einen Beweis für die Verstümmelung gelten lassen. Ich habe dieser Auffassung aufs entschiedenste widersprochen, und zwar aus folgenden Gründen. Das angeführte Argument, dafs auf der Nachtwache Bannings Kopf gerade in der Mitte des Gemäldes erscheine, wodurch eine unschöne Verteilung der Figuren entstehe, ist schon darum nicht stichhaltig, weil nicht Banning Cocqs Gestalt allein, auch nicht der gelbe Leutnant allein (wie Prof. Neumann annimmt), sondern beide zusammen in der Komposition die zentrale Masse bilden, um die sich rechts und links die übrigen Figuren gruppieren. Mir scheint gerade alles, was man bei Lundens an der Komposition hinzugefügt sieht, eine Abschwächung darzustellen. Die durch die Köpfe der Schützen gebildete, stark bewegte, aber doch nicht unterbrochene Linie sieht man bei Lundens nach dem Sergeanten zu dürftig abfallen, wo sie sich über den Köpfen der zwei auf der Brücke stehenden Männer fortsetzt. Jene zwei nüchtern neben einander stehenden Gestalten (die — worauf ich Herrn Prof. Neumanns Aufmerksamkeit recht dringend hinweisen möchte — in ganz anderer Art als die anderen von Rembrandt portraitierten Personen gekleidet sind) passen garnicht in das reiche Durcheinander des übrigen und wirken auffallend unrembrandtisch. Dasselbe gilt von den horizontalen Fugen,

die man bei Lundens auf der Mauer der linken Seite von oben bis unten angebracht findet. Diese bilden wirklich sehr wenig ein Gegengewicht gegen das herrliche Linienspiel der so lebhaft abgewogenen Piken, Köpfe, Arme und der Trommel an der anderen Seite, wogegen das linke Seitenstück der Nachtwache, wie wir sie jetzt sehen, gerade so prachtvoll abgewogen erscheint. Die Ecke mit dem Brückengeländer ist bedenklich kahl, und das dunkle Loch, durch welches das Grabenwasser fliessen soll, bildet daselbst ein Loch, in das die ganze, von Rembrandt so schön abgewogene Komposition zu fallen droht, wie auch der davonlaufende Junge schon in grofser Gefahr schwebt, in jene Tiefe zu versinken.

Man hat die Komposition der Nachtwache, wie wir sie vor uns sehen, »zusammengedrängt« genannt. Ich habe dagegen ausgeführt, dafs diese Gedrängtheit nicht nur in der Begrenzung, sondern im Wesen der Komposition liegt. Gleich um die Hauptgruppe Banning Cocqs und seines Leutnants herum bemerken wir schon ein Neben-die-Schulter-gucken, ein Hintereinanderschiefsen, ein Drängen und Schieben; und was für eins! Unverkennbar gilt es hier Rembrandts Aufgabe: das Wesen der Bewegung in eine konzise Gruppierung zusammenzufassen. Wem freilich mit einer solchen Auffassung eines Korporationsbildes oder eines Gemäldes nicht gedient ist, der mag meinetwegen der Nachtwache überhaupt den Rücken drehen. Die Sache wird jedoch keineswegs anders dadurch, dafs man zu der vollgedrängten Komposition an allen Seiten ein armseliges Stück hinzufügt. Im Gegenteil wird die Einheit dadurch unverkennbar zerrissen, und die an sich einheitliche Komposition fällt einfach auseinander. Wenn wir die Frage stellen, ob die Nachtwache als Komposition in ihrer jetzigen Form oder in der bei Lundens vorzuziehen sei, so genügt es nicht, blofs festzustellen, wie *wir* darüber denken, in allererster Linie haben wir zu untersuchen, wie Rembrandt selbst darüber gedacht haben würde. Da behaupte ich, dafs gerade das, was an der Nachtwache zu Bedenken Anlafs gegeben hat, vielleicht nicht unserer oder Banning Cocqs oder Lundens' Auffassung, sondern ganz und gar der des wunderbaren Meisters selbst entspricht. Es ist nun einmal nicht anders: ein Genie, wie es Rembrandt war, zeigt sich nicht darin, dafs es alles gerade so macht, wie wir es in unserer nüchternen Weisheit vielleicht wünschen, es folgt seiner eigenen Ansicht, auch wenn es dadurch Zeitgenossen und Nachkommen sich entfremden könnte. Wir aber, meine ich, thun nicht weise daran, in unseren Konjekturen zu versuchen, die Auffassung eines solchen Giganten zu der unsrigen herabzuziehen. Vielmehr ist es unsere Pflicht, wenn wir ihn wirklich verstehen lernen wollen, uns von dem, was von ihm für gut gehalten wurde, mit allem Ernst Rechenschaft zu geben.

Ich habe sodann die Komposition der Nachtwache noch nach einer anderen Richtung einer näheren Untersuchung unterzogen. An den Seiten wird die Schützengruppe von einigen halb im Rahmen verschwindenden Figuren abgeschlossen. Solche Figuren, obgleich man deren bei den grofsen Meistern vielfach antrifft, haben oft zu Bedenken Anlafs gegeben. Es kann uns daher nicht wundern, wenn ein etwas eingebildeter Kopist, der sich auch sonst schon wichtige Freiheiten erlaubte, solchen Bedenken gern entgegenkam. Nun sind aber solche stützende Seitenfiguren, diese Art Thürwärter seiner Kompositionen, für Rembrandt gerade sehr charakteristisch. Unter den Radierungen, auf die ich verweise, weil ihre Nachbildungen am leichtesten zur Hand sind, schliefst ein grofser *Simeon im Tempel*, eins von Rembrandts schönsten Werken, die gleichfalls sehr figurenreiche Komposition an beiden Seiten in charakteristischer Weise mittelst solcher zum Teil in den Rahmen verschwindenden Figuren. Auf der Kleinen Beschneidung finden wir wieder zwei solche nach der Mitte sich

wendenden Seitenfiguren. Auf der *Synagoge* hat man rechts ein Beispiel in einer stehenden Figur. Auf dem *Christus vor Pilatus* verschwinden die Seitenfiguren ebenfalls mit dem Rücken in dem Rahmen. Auf der *Kreuzabnahme bei Fackellicht* sieht man an der einen Seite ein deutliches Beispiel einer solchen halb im Rahmen verschwindenden stützenden Figur. Ähnliches gilt für die Kreuzabnahme von 1642, für die Hinrichtung des Täufers von 1640, für die kleine Auferweckung des Lazarus von 1642 und andere meist gerade zur Zeit der Nachtwache entstandene Blätter. Auf dem *Besuch der Engel bei Abraham* kommt einer der Engel gerade so halb aus dem Rahmen heraus wie der Hellebardier auf der Nachtwache. Noch mehr Ähnlichkeit mit dieser Figur, die bei Lundens ganz und gar ihren Charakter verliert und eine ziemlich gewagte Stellung bekommt, zeigt ein Mann auf einer Zeichnung der Beschneidung im Berliner Kabinet, der gerade so eine Hellebarde hält und dessen Rücken gerade so hinter einem Pfeiler verschwindet. Das gleiche liefse sich bei zahlreichen anderen Zeichnungen und Gemälden des Meisters nachweisen.

Dieses Bedürfnis, seine Kompositionen an allen Seiten gut abzuschliefsen, zeigt sich überhaupt bei Rembrandt in hohem Mafse. Ich berufe mich dafür nicht auf Ölbilder, damit man mir nicht etwa entgegnet, diese seien ebenfalls abgeschnitten worden. Zu wiederholten Malen kann man auf seinen Entwürfen eine nahe an die Seite gestellte senkrechte Linie finden, die offenbar dazu bestimmt ist, dort eine gewisse Befestigung anzubringen, dem Nach-der-Seite-sich-auflösen der Gruppe vorzubeugen. Als Beispiel nenne ich die bekannte Zeichnung des Paulus in Athen im British Museum, deren Komposition seitwärts von einem Pfeiler abgeschlossen wird, gegen den sich eine lauschende Figur stützt. Gerade wegen der improvisierenden Zeichnungsweise tritt hier die Absicht dieser Pfeilerlinie besonders deutlich zu Tage. Ein noch deutlicheres Beispiel eines solchen Einschraubens hat man auf der Radierung Petrus und Johannes am Eingang des Tempels, wo die Abschliefsung an beiden Seiten mittelst Strebepfeilern stattfindet; hier erscheint noch hinter einem dieser Pfeiler die vordere Hälfte eines Mannes.

Auch der laufende Junge auf der Nachtwache hat viele thörichte Vorwürfe zu erdulden gehabt, blofs weil man nicht begriff, dafs er eine rein malerische Rolle in der Gruppe, gleichsam als Gegengewicht gegen den Trommler, zu erfüllen hat. In einem sehr komischen amerikanischen Büchlein über Rembrandt wird zu verstehen gegeben, man habe in diesem Knaben Rembrandts Farbenreiber und Portier zu begrüfsen, der vor Angst davonlief, als er dem Haudegen Banning Cocq die Thür hatte öffnen müssen! Bei Lundens sieht man schon deutlicher, worauf sich der Junge stützt, obgleich doch nicht, wo er hinläuft; allein die einzige Bedeutung, welche diese Figur für Rembrandt hatte — als Repoussoir-Eckfüllung — hat er auf der Kopie ganz eingebüfst. Dennoch läfst es sich zeigen, dafs er gerade als Eckfüllung für Rembrandt sehr charakteristisch ist. Als Beispiele verweise ich auf ähnliche Figuren in der Steinigung des Stephanus und auf dem Hundertguldenblatt. Die gleiche Rolle spielt der Stuhl auf dem Sterbebett Mariä und der Globus auf dem Faust. Auf dem Bettler am Hügel sehen wir ein Repoussoir von genau derselben Form wie der Junge. Zweifelsohne liegt darin etwas Fremdartiges; allein es zeigt genügend, wie sehr dieses spezielle Linienmotiv dem Meister eigen war. Auf dem Portrait des Bürgermeisters Six erfüllt der mit Büchern beladene Stuhl vorn an der rechten Seite gerade dieselbe Aufgabe, die Ecke stützend zu füllen. Wünscht man ein Beispiel einer lebendigen, der Silhouette des Jungen analogen Figur, so verweise ich auf die Vertreibung der Hagar; hier bildet Ismaels Figur eine gleichartige Eckfüllung. Noch viel näher steht dem Jungen

mit dem Horn auf der Nachtwache die Figur des davonlaufenden Bettlers auf der Radierung des Kleinen Simeon. Seine Silhouette hat sogar eine frappante Ähnlichkeit mit der des Knaben, nur ist sie noch etwas stärker in den Winkel hineingedrückt.

Man hat gemeint, dafs Banning Cocq zu dicht am unteren Rande des Gemäldes stehe; die Frage ist aber, was Rembrandt selbst dazu meinte. Da sehen wir, dafs die Vordergrundstreifen auf seinen Landschaftsradierungen auch oft viel schmäler genommen sind, als es andere thun würden. Auf seiner »Synagoge« stehen die Figuren gerade auf dem unteren Rande. Auf dem »Christus bei den Schriftgelehrten« läfst Rembrandt kaum den geringsten Raum vor den Füfsen. Und auf dem »Triumph des Mardochai« wirkt die Hauptperson auf dem Vordergrund gerade so wie Banning Cocq.

Was nun die Komposition der *Nachtwache* als Ganzes anbetrifft, so sei folgendes bemerkt. In der Radierung der grofsen »Löwenjagd«, welche aus derselben Zeit wie die Nachtwache stammt, finden wir eine Komposition, die, wie sehr auch im Gegenstand verschieden, im Linienspiel eine überraschende Übereinstimmung mit dem uns beschäftigenden Gemälde bietet. Sogar den Strebepfeiler mit dem darauf gehängten Schilde findet man entsprechend an derselben Stelle in einer Palme wieder. Wie auf der Nachtwache der Trommelschläger nur gerade um die Ecke guckt, so finden wir auf der Löwenjagd an der nämlichen Stelle rechts die vordere Hälfte eines Pferdes, von dessen Reiter nur der Kopf und ein Arm sichtbar sind. In gleicher Weise sehen wir links die Hinterbeine eines Pferdes mit einem kleinen Teil eines Bogenschützen, in gleicher Silhouette, wie sie der Junge und der Hellebardier zusammen auf der Nachtwache bilden.

Selbstverständlich beruht die Wiederholung von solchen Linienmotiven auf Kräften, deren sich der Künstler persönlich nicht bewufst gewesen sein wird. Allein die Thatsache, dafs er die gleiche Kompositionsart in einem grofsen, sorgfältigen Korporationsbild und in einer flott hingeworfenen Radierung anwendet, zeigt schon, dafs wir hier mit etwas dem innersten Wesen seiner Kunst Naheliegendem zu thun haben.

Durch diese Beispiele, deren Zahl sich leicht vermehren liefse, glaube ich gezeigt zu haben, dafs die Komposition der Nachtwache, wenn man sie, statt mit willkürlichen Auffassungen, mit Rembrandts eigenen Werken prüft, nicht den geringsten Anhalt für eine Verstümmelung des Gemäldes liefert. Professor Neumann resümiert auf wenige Zeilen diese meine Untersuchung über die Kompositionsweise Rembrandts, um sie kurz mit der Frage abzufertigen: »Was wird nun mit dieser Statistik bewiesen? Doch nicht, dafs es eine Normalkompositionsweise Rembrandts gebe, die mit einer gewissen Gesetzlichkeit seine Darstellungsform beherrsche?« Mit dieser »Statistik«, ich möchte lieber sagen mit diesen Vergleichungen, wird bewiesen, dafs die Komposition, wie wir sie jetzt vor uns sehen, in jeder Beziehung charakteristisch ist für Rembrandt, dafs daher die Annahme einer zufälligen barbarischen Verstümmelung, die doch gerade die Komposition eines so grofsen Meisters empfindlich aus dem Gleichgewicht gebracht haben müfste, schon dadurch sehr unwahrscheinlich wird.

Zum Schlufs noch ein Beispiel eines Rembrandtschen Gemäldes, das bei des Meisters Lebzeiten oder kurz nach seinem Tode, nicht verkleinert — wie es mit der Nachtwache geschehen sein soll —, sondern an beiden Seiten vergröfsert worden ist, wie ich behaupte, dafs Lundens es auf seiner Kopie gethan hat. Es betrifft ein merkwürdiges Bild, das ziemlich unbekannt geblieben war, bis es auf der Londoner Rembrandt-Ausstellung die Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen hat: die grofse Grablegung im Besitz des Duke of Abercorn. Wie die Grenzen der ursprünglich sehr dick aufgetragenen Farben deutlich zeigen, war dieses Gemälde von Rembrandt selbst an der einen Seite um sechs und an der anderen Seite um neun Zentimeter schmäler

gemalt worden, als wir es jetzt vor uns sehen. Neben dem prachtvollen Leichnam kam ein weiblicher Kopf mit einem Arm, etwa wie der Trommelschläger auf der Nachtwache, aus dem Rahmen hervor, während gegenüber die Schulter einer anderen Frau in dem Rahmen verschwand. Darüber nun ist augenscheinlich irgend ein Lundens, der über das Bild kam, entrüstet gewesen: was noch an Leinwand über den Blendrahmen gespannt war, wurde in Sicht gebracht, um auf die Vorderseite eines gröfseren befestigt zu werden. Der in dieser Weise hinzugefügte Teil wurde nachher, gewifs zur grofsen Genugthuung des Restaurators, so geschickt bemalt, dafs er sich dem oberflächlichen Blicke wie Rembrandts eigene Arbeit zeigt. Gewifs ein Fall, der in dem uns beschäftigenden Zusammenhang zu denken giebt!

Schliefslich möchte ich noch einige einfache sachliche Punkte der Erwägung anheimgeben. Zunächst möchte ich im allgemeinen noch einmal darauf hinweisen, wie leicht die Legende einer Verstümmelung entsteht, wie schwer es aber ist, sie wieder los zu werden; ich nenne die bekannte Legende in Bezug auf van der Helsts Schützenfest. Sodann darf man sich eine Verstümmelung, wie sie an Rembrandts Nachtwache ausgeführt sein soll, gar nicht einfach und mühelos vorstellen. Ein Bild wie die Nachtwache um ein gröfseres Stück zu beschneiden, würde gleich die Verpflichtung mit sich bringen, dem kolossalen Rahmen ein ganz anderes Mafs zu geben. Dieser ist jetzt weder der ursprüngliche noch aus der Zeit der angeblichen Verkleinerung, sondern aus dem XIX. Jahrhundert, wohl gelegentlich der letzten Rentoilierung entstanden. Sodann haben wir kräftige Beweise dafür, dafs die Überführung vom Doelen nach dem Rathaus, bei welcher Gelegenheit die Verstümmelung geschehen sein soll, gar nicht so ohne weiteres stattgefunden hat. Schon 1683 war die Sache geplant gewesen und wurde der Entschlufs zur Übersiedelung unterzeichnet. In einem späteren Dokumente von 1699 heifst es, dafs die Überführung der Schützenstücke »mit zu deren *besserer Konservierung* dienen« sollte. Faktisch dauerte es nicht weniger als noch weitere sechzehn Jahre, bis man die Überführung der Nachtwache wirklich ausführte. Ist es nun unter solchen Umständen wohl anzunehmen, dafs man nur wegen der Mafse einer gerade disponiblen Wand eine so eingreifende Beschneidung würde vorgenommen haben, während in derselben »Krygsraadkamer« doch eine gröfsere Wand dafür frei war? Und dürfen wir an eine solche barbarische Verstümmelung überhaupt denken, wo man die Platzänderung gerade im Interesse der »besseren Konservierung« ausführte?

Endlich noch ein nicht unwesentlicher Punkt. Einer genauen Untersuchung nach finden sich auf dem Schild, das auf der Nachtwache am Strebepfeiler hängt, siebzehn Namen. Nach einer gerichtlichen Erklärung zweier auf dem Bilde portraitierten Schützen wurde an Rembrandt dafür eine Summe von sechzehnhundert Gulden ausgezahlt; das war, wie es näher hiefs, »durchschnittlich Hundert Gulden pro Person«. Nun zählen wir auf der *Nachtwache,* wie wir sie vor uns sehen, aufser den Nebenpersonen, die nicht mitzählten: den beiden Mädchen, dem laufenden Jungen und einigen Figuren, von denen man nur einen Teil des Kopfes oder ein Bein zu sehen bekommt, sechzehn — und mit dem Trommelschläger siebzehn — vollständige Männerportraits. Das würde genau stimmen. Was macht man aber in dieser Hinsicht aus den zwei bei Lundens noch dazu vorkommenden Köpfen? Publikum — hat man gemeint. Allein durch diese Konjektur macht man den ganzen Streifen, der abgeschnitten sein soll, noch um so mehr zu einem ganz aufserhalb der übrigens so innig zusammenhängenden Komposition stehenden Hors-d'oeuvre, wie man es sich bei Rembrandt gar nicht denken kann.

Beachtenswert ist auch die folgende Notiz im Trippenhuis-Katalog von 1858: »Gelegentlich einer Restaurierung hat es sich gezeigt, dafs die Gerüchte, nach welchen

von diesem Gemälde an allen Seiten ein Stück von ungefähr einem Fufs Breite abgeschnitten sein soll, unrichtig sind.« Hat es sich dabei wirklich — wie man doch aus jener Notiz annehmen mufs und wie Augenzeugen sich erinnern — bei jener Gelegenheit herausgestellt, dafs die Farbelage gar nicht abgeschnitten sein kann, so würde damit der materielle Beweis gegen jedes Abschneiden geliefert sein. Doch möchte ich hier wiederholt betonen, dafs sich meine Überzeugung in dieser Sache nicht auf dergleichen archivalische Gründe stützt. Ich gebe dieselben für das, was sie sind; meiner Empfindung nach aber bleiben sie viel eher etwaigen Meinungsverschiedenheiten Sachverständiger ausgesetzt als meine auf den Bildern selbst beruhenden Gründe, welche unmittelbarer den Kern der Frage berühren.

Meine Beweisführung hatte ich in die folgenden Hauptpunkte zusammengefafst:

1. Die beiden alten Nachbildungen des Bildes, die zu der Vermutung der Verstümmelung Veranlassung gegeben haben, zeigen bei näherer Untersuchung eine gemeinschaftliche Neigung zu einer vorbedachten, auch in den hinzugefügten Teilen durchgeführten Änderung des Originals; dafs aber diese Beweisstücke, da wo es auf ein positives Zeugnis über die Abschneidung ankommen würde, einander in bestimmter Weise widersprechen. Ihr Wert ist dadurch entkräftet.

2. Die Nachtwache selbst zeigt, wenn man ihre Komposition an Rembrandts deutlich nachweisbarer, persönlichen Auffassung prüft, nichts, was auf eine Verstümmelung hinweist; es verlieren sogar einige auf dem Gemälde vorkommende, sehr charakteristische Figuren ihre Bedeutung, sobald man sie sich, wie in den Kopien, in einem anderen Verhältnis zum Ganzen vorstellt. —

Diesen Gründen, die für mich die ausschlaggebenden sind, kann ich nun infolge sorgfältiger neuer Untersuchungen des Bildes einige andere hinzufügen, die sich aus der äufseren Beschaffenheit des Bildes ergeben. Sie werden meine Ansicht wenn auch nicht als unumstöfslich hinstellen, so doch nach verschiedener Richtung wesentlich unterstützen.

Es ist bei dem Streit über die Verkleinerung der Nachtwache darauf hingewiesen worden, dafs vor allem eine Untersuchung der Ränder des Bildes notwendig wäre: wenn sich die alte Nagelkante noch fände, so wäre jede Verkleinerung des Bildes dadurch ausgeschlossen. Dies ist gewifs richtig; aber ein gegenteiliger Befund würde keineswegs erweisen, dafs das Bild notwendig beschnitten sein müsse, denn bei älteren Rentoilagen hat man in der Regel die Nagelkante entfernt und die Ränder des Bildes gerade geschnitten. Immerhin lohnte es, diese bei den kolossalen Dimensionen der Nachtwache recht schwierige Untersuchung zu machen.

Mit Herrn Direktor Jonkheer van Riemsdyk habe ich diese Untersuchung vor kurzem vorgenommen. Wir haben das Papier, das an allen Seiten um die Ränder geklebt ist, an verschiedenen Stellen losgelöst. Dabei stellte es sich heraus, dafs die alte Leinwand nirgends um den Keilrahmen umgeschlagen ist; im Gegenteil bleiben die Grenzen der ursprünglichen Leinwand überall noch 1 bis 4,5 cm innerhalb der Kanten des Keilrahmens. Um den Keilrahmen ist nun die neue Leinwand geschlagen, worauf die alte Leinwand übertragen wurde. Die Ränder der alten Leinwand sind auch die Grenze der Farbenschicht, d. h. wo die Farbenschicht aufhört, hört auch die alte Leinwand auf. Aber diese Grenzen sind *nicht gerade geschnitten*, sondern sehr unregelmäfsig und bröcklig, wie bei einer Leinwand, deren ursprüngliche Ränder durch wiederholtes Spannen und Anziehen mit der Zange wie durch immer neues Aufnageln ganz ruiniert waren, weshalb diese Ränder davon *abgerissen*, nicht aber gerade abgeschnitten worden sind.

Dieser Zustand beweist schliefslich nichts für und nichts gegen die Verstümmelung; er beweist aber, dafs die jetzigen Kanten nicht die Kanten einer Beschneidung sind und dafs der Restaurator, der das Bild zuletzt restauriert hat, uns sorgsam alles bewahrt hat, was damals von der Farbenschicht noch zu retten war, so dafs er nicht einmal die unregelmäfsigen Ränder gerade geschnitten hat.

Der Restaurator, der diese Rentoilage ausgeführt hat, war der alte Herr Hopman. Da der Sohn, der ihm dabei half, der bekannte Restaurator in Amsterdam ist, der durch seine musterhaften Rentoilagen einen Weltruf geniefst, so habe ich mich um Auskunft über jene Rentoilage der Nachtwache an ihn gewandt. Hopman war seiner Erinnerung nach etwa 22 Jahre alt, als er seinem Vater bei dem Rentoilieren der Nachtwache assistierte; es war dies etwa im Jahre 1851.

Das Bild war früher mit Leim rentoiliert, und sein Vater hat es von der Leinwand, auf die das Bild mit Leim geklebt war, nur mit grofser Mühe losgemacht und es mit dem Wachsgrund auf eine neue Leinwand gebracht. Diese lästige Operation dauerte sieben Monate. Dabei wurde das Bild nicht geputzt, Malerei und Firnis vielmehr in jeder Hinsicht geschont (wie auch der jetzige Zustand der Ränder, die nicht einmal gerade geschnitten sind, beweist).

Auf Grund der sehr genauen Untersuchung des Bildes erklärte damals der alte Herr Hopman dem Vorstand des Trippenhuis in der bestimmtesten Weise, die Annahme einer Beschneidung des Bildes sei völlig haltlos. Auf dieses Gutachten stützt sich die bekannte, von mir oben angeführte Notiz im Trippenhuis-Katalog von 1858. Der Sohn Hopman kann den damaligen Zustand der Ränder, worauf seines Vaters Gutachten gegründet war, nach so vielen Jahren nicht mehr genau schildern. Doch weifs er bestimmt, dafs seine Überzeugung von der Nicht-Verstümmelung auf seinen damaligen Eindrücken aus der eigenen Anschauung beruhte. Wie die Ränder damals aussahen, weifs er jetzt nicht mehr, wohl aber weifs er, dafs sein Vater oben und unten an der alten Leinwand noch *die ursprüngliche Nagelkante* vorfand. Dies allein beweist schon, dafs unten und oben die Nachtwache nicht beschnitten worden ist, dafs also die Lundenssche Kopie darin bestimmt *untreu* ist und willkürliche Zusätze enthält.

Eine andere, anscheinend kleine, aber doch sehr wichtige Beobachtung hat Herr Professor J. Six in Amsterdam gemacht, der mir darüber unterm 4. März d. J. folgendes mitteilt:

»In der frühesten Aufnahme der Nachtwache, die A. Braun noch im Trippenhuis gemacht hat, ist von der Darstellung selbst fast nichts zu sehen, aber gerade dadurch kommt der Zustand des Bildes darin um so deutlicher zum Ausdruck. In dieser Photographie ist mir nun aufgefallen, dafs ungefähr in der Mitte des Gemäldes sich ein breiter vertikaler Streifen abzeichnet, der besser erhalten ist als die Umgebung. Im Gemälde läfst sich dieser Streifen leicht wiederfinden und zeigt sich durch vertikale geradlinige Brüche begrenzt. Dieses Mal erweist er sich deutlich als der Abdruck des Querholzes des ursprünglichen Blenderahmens und bestimmt somit genau die ehemalige Mitte des Bildes. Die Mafse sind jetzt 18,75 cm für den Abdruck des Querholzes, 210,25 cm links und 204,25 cm rechts davon. Es sind also rechts, da wo der Tambour steht, 6 cm verloren gegangen. Ob noch mehr weggeschnitten sein könnte, läfst sich hieraus nicht bestimmen, aber jedenfalls müfste dann an der linken Seite ebenso viel mehr fortgeschnitten sein, und, da es niemand einfallen wird, zur Seite des Tambours noch ein beträchtliches Stück als verloren anzusehen, so fehlt an der anderen Seite offenbar auch nichts Wesentliches. Diese Ansicht habe ich im nächst erscheinenden »Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen oudheidkundigen Bond« ausführlich begründet.«

GIOVANNI BELLINIS SOGENANNTE MADONNA AM SEE IN DEN UFFIZIEN, EINE RELIGIÖSE ALLEGORIE

VON GUSTAV LUDWIG

Das Gemälde, welches wir auf den Sinn seiner Darstellung hin untersuchen wollen, ist allen Freunden der venezianischen Malerei unter der unbestimmten Bezeichnung »eine religiöse Allegorie« wohl bekannt. Es war nicht immer in florentinischem Besitz; erst im XVIII. Jahrhundert gelangte es durch einen für die deutschen Sammlungen wenig glücklichen Bildertausch zwischen den Höfen von Wien und Florenz in die Uffizien, und ging so die Kaiserstadt dieses köstlichen Kleinods verlustig. Eine Zeitlang wurde das Bild dem Marco Basaiti zugeschrieben; jetzt sind wohl alle Kenner darin einig, dafs niemand anders als Giovanni Bellini der Urheber dieses zart empfundenen Meisterwerkes sein kann.

Es ist hier nicht auf die ästhetische und stilkritische Würdigung dieses Bildes abgesehen, das Ziel unserer Arbeit ist vielmehr die Erklärung und Erläuterung der Darstellung, deren tief poetische und weihevolle Stimmung schon viele Kunstfreunde veranlafst hat, sich in die Ideen des Künstlers mit der Hoffnung zu versenken, aus der allgemein geläufigen Symbolik einen Schlüssel für diese anscheinend rätselhafte »heilige Konversation« zu finden.

Ohne litterarische und ikonographische Grundlage ist es freilich unmöglich, den Sinn der Darstellung zu begreifen, da in derselben Ideen zum Ausdruck kommen, die unserem modernen Empfinden gänzlich fernliegen und die daher auch dann, wenn sie sich teilweise bei anderen bekannteren Werken der bildenden Kunst in anderer Form wiederfinden, bisher meist mifsverstanden wurden. Nur einem glücklichen Zufall verdanken wir die Entdeckung, dafs Giovanni Bellini in diesem Gemälde eine *Illustration des Purgatoriums* versucht hat, so wie dasselbe von dem in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts lebenden französischen Dichter *Guillaume de Deguilleville* in seiner *Pèlerinage de l'âme* geschildert worden ist.

Franz Wickhoff hat verschiedene rätselhafte Bilder der venezianischen Kunst als profane Darstellungen der antiken Sage oder Geschichte zu erklären versucht, indem er dafür den litterarischen Nachweis aus einzelnen, meist wenig bekannten antiken Schriftstellern heranzog. Doch nach seiner eigenen Bemerkung wird sich der, welcher den Text nun zur Hand nimmt und eine getreue Illustration dieser Worte zu finden hofft, enttäuscht fühlen. Für unsere Deutung von Bellinis Bild in den Uffizien können wir dagegen einen vollauf genügenden litterarischen Nachweis liefern, ja wir können sogar *alle Einzelheiten der Darstellung ikonographisch an vorausgehenden oder gleichzeitigen Erzeugnissen der bildenden Kunst nachweisen.* Wir werden ferner

feststellen, daſs der betreffende Autor, aus dem Bellini das Motiv seines Bildes entnahm, sich zu Lebzeiten dieses Malers auch auſserhalb seines Heimatslandes einer gewissen Beliebtheit erfreute und somit der ganze Gegenstand den Zeitgenossen wenigstens einigermaſsen geläufig und verständlich sein muſste.

Aus dem Umstand, daſs auſser Drucken und Übersetzungen in andere Sprachen sich noch siebzig und darunter sehr prächtige Manuskripte der »Pèlerinage« in den verschiedenen Bibliotheken Europas zerstreut erhalten haben, können wir schlieſsen, daſs die Werke des Guillaume de Deguilleville bei seinen Zeitgenossen und auch noch in dem folgenden Jahrhundert in der That populär waren. Da nun alle diese, meist reich miniierten Manuskripte französischer Herkunft sind und meist aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts stammen, so bietet sich uns eine Fülle der prächtigsten Miniaturen, um die einzelnen Figuren und Szenen zu erläutern und ikonographisch zu verfolgen. Es ergiebt sich dabei die wichtige Thatsache, daſs diese alten Miniaturisten sich nicht sklavisch an den Text des Manuskriptes hielten, sondern auch aus uns noch entfernter liegenden Vorstellungskreisen, die aber Bellini noch geläufig waren, Motive zur Illustration heranzogen.

Die für unseren Geschmack oft recht läppischen mystischen Allegorien dieser Vorstellungskreise finden wir auf das reichste illustriert in den Sammlungen von preisgekrönten Gedichten der französischen Meistersänger des XV. Jahrhunderts. Diese dem Bürgerstand angehörigen Sänger versammelten sich auf einer Estrade, woher der Name ihrer Vereinigungen »Pui« stammt, und besangen die Gottesmutter in ihren »chants royaux«, einer von Guillaume de Machaut erfundenen Kunstform (Strophen mit Refrain, welch letzterer zugleich den Titel des Gedichtes angiebt). Der preisgekrönte Sieger lieſs den im Refrain seines Chant royal erwähnten Gegenstand auf eine Tafel malen, die in der Kapelle des »Pui« aufgehängt wurde. Diese Tafeln wurden dann von Miniaturisten kopiert, der Text des Liedes beigefügt, und mehrere zu einem Band vereinigt und einem Mitglied der königlichen Familie als Geschenk übergeben.[1]) Eine Anzahl solcher kostbarer Bände hat sich in der Nationalbibliothek in Paris erhalten; ihre Miniaturen bilden eine sehr ausgiebige ikonographische Quelle für mystisch-religiöse Darstellungen des Mittelalters. Zur Erklärung des Bellinischen Gemäldes kommen uns besonders die Chants couronnés im Pui de Notre Dame d'Amiens und die des Pui de la Conception de Rouen zu statten.

Die Litterarhistoriker behandeln die Werke des Guillaume de Deguilleville recht stiefmütterlich. Die groſse Litteraturgeschichte der Benediktiner erwähnt dieselben überhaupt nicht, und Petit de Julevilles illustrierte Litteraturgeschichte enthält nur einige absprechende Worte darüber. Freilich sagt diese Art von religiös-allegorischen, lang ausgesponnenen Gedichten, in denen alle möglichen Personifikationen von Tugenden und Lastern und abstrusen Begriffen als handelnde Personen auftreten, unserem Zeitgeschmack nicht zu, aber deshalb können sie doch auf die Zeitgenossen von dem gröſsten Einfluſs gewesen sein. Gaston Paris dagegen widmet dem Guillaume de Deguilleville, indem er von der Gruppe von Dichtern, die allegorische Personifikationen zur Darlegung der christlichen Moral benutzen, folgende gerechte Worte:

»Diese Tendenz fand ihren Höhepunkt in dem bedeutendem Werk des Cisterciensermönchs Guillaume de Deguilleville (gestorben um 1360), welcher zwischen den Jahren 1330 bis 1335, nachdem er den Roman de la Rose gelesen hatte, seine »Pèle-

[1]) Paulin Paris, Les Manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi, Paris 1836, vol. I p. 297.



GIOVANNI BELLINI

DIE SEELEN IM PURGATORIUM, NACH DEM GEDICHT GUILLAUME DE DEGUILLEVILLES „LA PÈLERINAGE DE L'ÂME“

IN DEN UFFIZIEN ZU FLORENZ

RBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1902

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKE



»rinage de la vie humaine« und seine »Pèlerinage de l'âme« schrieb. Diese arbeitete »er zwanzig Jahre später um und fügte die »Pèlerinage de Jésus-Christ« hinzu. Von dem »Werk des Guillaume de Deguilleville, welches von seinem Erscheinen an sehr gut auf- »genommen und vom XV. Jahrhundert an öfter gedruckt wurde, hat Chaucer gewisse »lyrische Stücke übersetzt, und scheint er auch das berühmte Buch des Puritaners John »Bunyan »The Pilgrims Progress« inspiriert zu haben, welches in den Ländern eng- »lischer Zunge nach der Bibel das populärste aller Bücher ist.«[1]) Die alten Drucke dieser Werke gehören jetzt zu den seltensten Inkunabeln der Bibliotheken; der Roxburghe Club der Bibliophilen in London hat aber von Professer J. J. Stürzinger eine neue Ausgabe herstellen lassen, die zwar nicht in Handel gekommen, aber doch an die hervorragendsten Bibliotheken als Geschenk vergeben worden ist. Im folgenden werden die Dichterstellen immer nach dieser Ausgabe zitiert werden.[2])

Von Übersetzungen in andere Sprachen haben wir nun zunächst, wie erwähnt, eine teilweise englische von Chaucer, dann eine komplette der Pèlerinage de la vie humaine, welche ebenfalls vom Roxburghe Club herausgegeben wurde. Unter den Inkunabeln der englischen Druckerpresse finden wir bei Hain unter Nr. 8331 eine Übersetzung der Pèlerinage de l'âme als ein Erzeugnis der Presse W. Caxtons vom Jahre 1483 angegeben. Wie bekannt, ist Bunyans »Pilgrims Progress« weiter nichts als eine bearbeitete Übersetzung der »Pèlerinage de la vie humaine«.

Auch von einer spanischen Übersetzung hören wir; ein Klosterbruder, Vincente Mazuello, liefs eine solche im Jahre 1490 in Toulouse drucken.[3]) Dagegen läfst sich eine italienische Übersetzung nicht nachweisen. Es ist aber sicher anzunehmen, dafs im Mittelalter die Venezianer im allgemeinen nicht nur mit der französischen Sprache, sondern auch mit der französischen Litteratur wohl bekannt waren. Einen schlagenden Beweis einer mächtigen Einwirkung der französischen Litteratur auf das Geistesleben im Gebiete des östlichen Oberitaliens im Mittelalter liefert u. a. der zu Venedig lebende Schriftsteller Martino da Canale, welcher den Gebrauch der italienischen Sprache ganz aufgab und sich nur noch des französischen Idioms bediente, »por ce que lengue franceise cort parmi le mond, et est la plus delitable à lire et à oir que nule autre«.[4]) Bei der nahen Verwandtschaft der beiden Sprachen, die ja damals noch deutlicher zutage trat als jetzt, fiel es dem Venezianer nicht schwer, das Original im Urtext zu verstehen.

Die drei Pilgerfahrten des Guillaume de Deguilleville setzen sich aus drei Teilen zusammen. Der erste Teil, »le pèlerinage de la vie humaine«, eine moralisierende Schilderung des Lebenslaufs des Menschen durch Personifikationen der Tugenden und Laster und anderer Begriffe, die dabei als handelnde Personen auftreten, hat zu unserem Bild keine Beziehung. Dasselbe gilt von dem dritten Teil, der den Lebenslauf oder die Pilgerfahrt Christi nach den Evangelien schildert. Nur der zweite Teil, »le pèlerinage de l'âme«, bedarf einer näheren Inhaltsangabe.

Die litterarische Form der Pèlerinage de la vie humaine war die im Mittelalter nach dem Vorbild des Traumes des Scipio von Macrobius beliebte Form eines Traumes.

---

[1]) Gaston Paris, Histoire de la littérature française au Moyen Age, Paris 1890.

[2]) Le Pèlerinage de l'Ame de Guillaume de Deguileville. Edited by J. J. Stürzinger Ph. D. Professor in the University of Würzburg. Printed for the Roxburghe Club, London, Nichols & Sons, 25 Parliament Street. 1895.

[3]) Histoire littéraire de la France ouvr. commenc. par des Religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, tome XXIV, p. 542.

[4]) A. Bartoli, Storia della Letteratura Italiana, t. III, p. 16.



Der Paradiesgarten mit dem mystischen Apfelbaum
Bibl. nat. F. fr. 145. Fol. 20 verso

Da das Gedicht grofsen Erfolg hatte, fand sich der Verfasser veranlafst, einen zweiten Teil dazu zu schreiben, der das Leben der Seele nach dem Tode behandelt. Den Übergang schildert er in sehr naiver Weise. Aus seinem Schlafe erwacht, legt er sich auf die andere Seite, schlief wieder ein und hatte dann folgenden Traum. Er träumte, er sei gestorben, und seine Seele mache als »pèlerin« in Begleitung seines Schutzengels eine Reise durch die Hölle, das Purgatorium und das Paradies, also eine Wanderschaft, wie sie Dante mit Virgil und Beatrice unternahm. Aber die Quellen, auf denen diese französische Divina Commedia beruht, sind ganz andere als die des Dante, mit denen man sie, soviel ich weifs, noch nicht verglichen hat. Der erste Teil der »Pèlerinage de l'âme« schildert die schrecklichsten Höllenqualen; die Miniaturen der Handschriften bieten in diesem Teil wahrhaft grauenerregende Darstellungen.

Nachdem die Höllenwanderung vollendet ist, beginnt der Autor mit folgenden Worten die Beschreibung des Purgatoriums:

En parlant ainsi me sembloit p. 185, v. 5577
Quë enfer de moi s'esloignoit.
. . . .
Tel chose quë apparcëu v. 5589
N'avoie mie ne vëu.
Pluseurs pelerins vi jouans
D'une pomme et eux esbatans (divertir)
En une plaine ou il avoit
Deux grans arbres dont l'une estoit
Delictable de grant verdeur.
Et l'autre seche sans humeur.

Die Seele des Guillaume, die in Begleitung des Schutzengels in das Purgatorium eingetreten ist, erblickt hier eine Ebene mit zwei Bäumen, einem grünen und einem laublosen trockenen Baume. Diese Ebene ist das irdische Paradies, der grüne Baum ist der mystische Apfelbaum des hohen Liedes, der dürre Baum ist der Baum der Erkenntnis, der durch Schuld der Sünde völlig entblättert ist. Aus einem Abkömmling dieses Baumes wurde der Kreuzesstamm gefertigt.[1]) Dafür bietet das Gedicht in dem weiteren Verlauf nur zu ausführliche Erklärungen.

Sehen wir uns nun danach um, in welcher Weise das irdische Paradies in den Miniaturen dargestellt wird, so finden wir zwar nicht in den meist nur mit kleinen Abbildungen ausgestatteten Handschriften, wohl aber in dem grofsen Prachtband (folio maximo) des Pui de Notre Dame d'Amiens (Bibl. nat. F. fr. 145) eine ungewöhnlich grofse Miniatur, 48 cm hoch, 28 cm breit (Folio 20^{v}), die uns besonders deutlich alle wichtigen ikonographischen Merkmale des irdischen Paradieses darbietet. Rechts im Vordergrund kniet, umgeben von seiner Familie, der Sieger der Meistersinger und Dichter des Chant royal, der mit dem Vers »Adam estant au jardin delictable« beginnt und mit dem Refrain »Arbre portant fruict deternelle vie« schliefst (wie auf dem Spruchband zu lesen ist). Er hatte den Baum des hohen Liedes besungen, der als verhältnismäfsig kleines Bäumchen im Paradiesgarten dargestellt ist; teilweise im Garten, teilweise um denselben angeordnet, befinden sich die sieben Quellen der Weisheit und Tugend; Engel mit durchlöcherten Thongefäfsen begiefsen die Blumen; die Madonna, unverhältnismäfsig grofs gebildet, steht hinter dem Bäumchen. Das Thor des Gartens ist

[1]) Arturo Graf, Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo. Vol. I. Il mito del Paradiso Terrestre.

weit geöffnet; denn wäre es geschlossen, so würde die Darstellung den »hortus conclusus« bedeuten, wie ihn uns eine andere Miniatur desselben Bandes zeigt.

Vergleichen wir nun mit dieser Darstellung Bellinis Bild, so ergiebt sich unschwer, dafs wir auch hier dieselbe Szene vor uns sehen. Der mit Marmorfliesen belegte und von Marmorschranken umgebene Raum, dessen Thür weit geöffnet ist, stellt den Paradiesgarten dar. In der Mitte erhebt sich aus einer Vase, die bedeutungsvoll auf einer sich kreuzenden Reihe von dunkleren Fliesen steht, der mystische Baum des hohen Liedes, und zwar ist er, gerade wie in der angezogenen Miniatur, sehr klein, gewissermafsen nur symbolisch gebildet. Wenn wir in vielen frühvenezianischen Gemälden, wo es sich darum handelt, einen idealen Raum darzustellen, den Boden mit Marmorfliesen belegt sehen, so hat dies ähnliche Bezüge in dem wichtigen frühen Bildchen Bellinis in der National Gallery zu London »Christus als Seitenblutspender« (wie der altertümliche süddeutsche Ausdruck lautet) und in zahlreichen anderen Darstellungen mit aufrecht stehenden Heiligen.



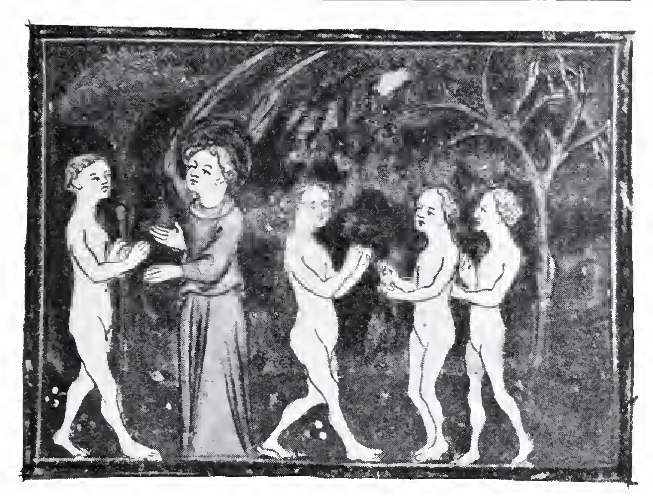
Das Spiel der Seelen mit dem mystischen Apfel
Bibl. nat. F. fr. Nr. 1138. Fol. 168 recto

Kehren wir zu der Erzählung der Pèlerinage zurück. In der Ebene mit den Bäumen sieht Guillaume Pilger (die Seelen), die unter dem Baum mit dem Apfel spielen. Erstaunt fragt er den Schutzengel, was das bedeute. Dieser giebt ihm darauf folgende Erklärung:

L'angle: Il n'est, dist il, nul pelerin, — p. 186, v. 5603
Tant sache tenir bon chemin
Qui aucune fois tristece
Ne truist qui au cueur le blece — (trouvait)
Et qui n'ait maintes fois mestier — (lui être utile)
De soi jouer et soulacier
Et d'estre apaisie com enfant
D'aucune chose confortant.
Si saches que ceux que jouer
Vois la pour leur ennui oster
Ont trouve soubs ces arbres la
Une pomme ou grant soulas a — (joie)
Dont se jouent et joueront
Toutes fois quë ennui aront.

Der süfse mystische Apfel bedeutet Christus, das Spielen der Seelen mit dem Apfel den Verkehr mit Christus, welchen die Seelen nötig haben, um sich zu trösten. Über die Entwickelung dieser Allegorie haben wir noch ausführlich zu sprechen; sehen wir zunächst, wie die Miniaturen diese Szene darstellen.

Das Manuskript (Bibl. nat. F. fr. 1138), das mit etwas rohen aquarellierten Federzeichnungen illustriert ist, hält sich streng an den Text. Da dieser die Seelen, um in der Fiktion der Pilgerfahrt zu bleiben, immer Pilger nennt, so sind auch diese als solche dargestellt. Als charakteristische Attribute der Pilger erscheinen regelmäfsig der »bourdon«, der Pilgerstab und »l'escarcelle«, die Umhängetasche. Ein anderes Manuskript (Bibl. nat. F. fr. 377) zeigt jedoch die Seelen nach uraltem Gebrauch als nackte jugendliche Gestalten. Auf dieser Miniatur erscheinen die Seelen etwas einförmig, alle aufrecht stehend. Auf einer Tafel der Ausgabe des Roxburghe Club ist eine andere, schwache Miniatur dieser Szene nach dem Manuskript Gibbs reproduziert, in der jedoch schon mehr Abwechselung herrscht; so sind zum Beispiel die Seelen sitzend dargestellt.



Das Spiel der Seelen mit dem mystischen Apfel
Bibl. nat. F. fr. Nr. 377. Fol. 145 recto

Am schlagendsten ist die Übereinstimmung mit Bellinis Darstellung in dem prächtigen Manuskript (Bibl. nat. F. fr. 829). In der Miniatur dieses Manuskriptes sind die Stellungen der einzelnen Figuren so übereinstimmend, dafs man vermuten möchte, Bellini habe eine ähnliche Darstellung wirklich vor sich gehabt. Dieses Manuskript ist in einer besonders schönen und seltenen Manier illustriert. Der Grund der Miniaturen ist nämlich in der mannigfachsten Weise kariert (»quadrillé«), mit Gold und schönen Farben gemalt, während die menschlichen Figuren weifs gehalten und nur mäfsig schattiert sind, wodurch sie wie feine Elfenbeinreliefs erscheinen. Dieses kostbare Manuskript gehörte nach Paulin



Der Erfolg der Fürbitte
Bibl. nat. F. fr. 828. Fol. 94

Paris[1]) einst dem berühmten Bücherfreund Jean, Herzog von Berry, Bruder Karls V. von Frankreich. In den ihm einst gehörigen Büchern findet sich gewöhnlich von der Hand seines Sekretärs geschrieben die Bemerkung »Ce livre est au duc de Berry, Jehan«, und kann man sicher sein, immer nur Werke allererster Qualität zu finden, wenn sie diese Bemerkung tragen.



Allegorie der unbefleckten Empfängnis Mariä
unter dem Sinnbild des Pfropfens
Bibl. nat. F. fr. 1557. Fol. 92

In unserer Miniatur ist unter den Putten, die lebhaft durch das Spiel mit dem Apfel in Anspruch genommen sind, einer besonders ausgezeichnet, der, mit einem Hemdchen bekleidet, stillvergnügt auf einem Kissen sitzt und seinen Apfel betrachtet. Was bedeuten die Begünstigungen, die dieser Putto geniefst? Die Auskunft giebt uns eine Randglosse des Manuskripts: »Come priere aporte boestes de paradis en purgatoire pour conforter les pe(lerins)«. Diese Glosse steht bei einer Stelle der Höllenfahrt, in der Guillaume beobachtet, wie eine Frauengestalt herabfliegt und den im Feuer schmachtenden Seelen »boestes«, d.h. boîtes oder Schachteln, bringt, die allerlei Labsal enthalten. Der Engel erklärt, dafs dies die Wirkung der Fürbitte für die Toten sei; wenn die Angehörigen fleifsig für das Seelenheil ihrer Abgeschiedenen im Purgatorium beteten, so würde diesen mancherlei Vorteil zugute kommen. Die meisten Manuskripte bringen an dieser Stelle treuherzig Miniaturen, in denen die »dame priere« dargestellt ist, wie sie mit einer Schachtel herbeischwebt. Der Illustrator des interessanten Manuskripts (Bibl. nat. F. fr. 828 fol. 94 c. 2), der sich einer etwas derben Manier in Camaïeu gris bedient, geht aber über die Textesworte hinaus und stellt die »Dame« so dar, dafs er ihr in eine Hand ein schönes, auf ganz moderne Art mit einem »Frill« besetztes Kissen giebt und am anderen Arm einen Korb

[1]) Op. cit., vol. VI, p. 373.



Das Spiel mit dem mystischen Apfel
(Bibl. nat. F. fr. Nr. 829. Fol. $\frac{XX}{IX}$ recto)



Die Justitia
(Bibl. nat. F. fr. Nr. 377. Fol. 148^{v})



Die Jungfrau Maria im mystischen Apfelbaum
(Bibl. nat. F. fr. Nr. 823. Fol. 133^{v})



tragen läfst, der, wie es scheint, mit Flaschen voll Wein oder anderen guten Sachen gefüllt ist. Auf so kindliche Weise stellten die Alten den Erfolg der Fürbitte für die Toten dar. Giovanni Bellini mufs, wie ein Blick auf sein Bild zeigt, auch mit dieser naiven Vorstellungsweise bekannt gewesen sein. Ohne die genaue Kenntnis jener französischen Gedichte und ihrer Miniaturen ist es rein unmöglich, den Sinn dieser kleinen Szene zu erraten.

Wir haben den Engel in seiner Erzählung unterbrochen; hören wir, was er über die Bedeutung des Apfels und des grünen Baumes weiter zu berichten hat.

Der Apfel, mit dem die Seelen spielen, ist zwar nicht der Adamsapfel; der grüne Baum aber stammt ursprünglich von diesem ab.

Adam, quant la pome menga — p. 187, v. 5636
Les pepins dedens soi planta
Pour quoi ses pomiers boscages
Furent apres et sauvages.
. . . .
Il avint une autre chose; — p. 187, v. 5657
Car es pepins fu enclose
D'Adam l'innobedience
Qui le germe et la semence
De li et *sa pepiniere*,
Eve la feme premiere,
Altera, et fruit sauvages
En fist venir et boscage.

Obgleich der Apfel des Baumes der Erkenntnis süfs und wohlschmeckend war, hat Adam in seinem Geschlecht (sa pépinière) nur wilde saure Äpfel weiter gezüchtet, da die Samenkerne in ihm durch die Erbsünde befleckt worden waren.

So kam es, dafs Gottvater, als er die Inkarnation Christi beschlossen hatte, zum Pfropfen der wilden Apfelbäume schreiten mufste.

Jusques a tant quë entement — p. 188, v. 5674
Fist Dex faire sus ï pomier
D'un greffe quë il avoit chier
Qui fu pris sus la racine
De Jesse qu il trouva fine
. . . .
Cest en Sainte Anne ou l'entement — p. 188, v. 5687
Fu fait tresconvenablement
De Marie qui greffe en fu
Que Dieux despoulla et fist nu
De toute vie(s) sauvagine
Qu'avoit pris en sa racine.

Diese merkwürdige Allegorie der unbefleckten Empfängnis Mariä finden wir in den Miniaturen der Handschriften nicht dargestellt. Ungewöhnlich reich ausgeführt erscheint dieselbe aber in dem kostbaren Manuskript Chants royaux couronnés dans le Puy de la Conception de Rouen (Bibl. nat. F.fr. 1557, p. 92); sie ist die Illustration des Chant royal des Dichters Parmentier, dessen Refrain lautet: »Greffe portant doulx fruict pour les humains«.

Wir sehen hier im Hintergrunde die »pépinière«, die wilden Apfelbäumchen, das mit der Erbsünde behaftete Menschengeschlecht. Gottvater als Gärtner hat in der Hand das Edelreis, »la greffe« (Maria) und vollzieht auf dem Stämmchen (der hl. Anna)



Die Justitia
Bibl. nat. F. fr. Nr. 12465. Fol. 152 recto

die Pfropfung (l'entement). Maria blieb auf diese Weise von der Erbsünde unbefleckt und gebar den edlen Apfel Christus. Der grüne Baum, der Baum der Kirche, aber wuchs heran und ward zu dem Baume, den Nebukadnezar im Traume sah, und trug noch viele Früchte.

Sehen wir uns nun Bellinis Bild an, so finden wir auch hier die »pépinière«, die Baumschule, dargestellt. Ganz so wie in der Miniatur, ist sie durch eine Reihe laubloser Bäumchen illustriert, die sich zwischen dem Paradiesgarten und der Wasserfläche entlang aneinanderreihen.

Ist damit die mystische Erklärung des grünen Baumes im hohen Liede gegeben, so bleibt noch die Bedeutung des zweiten, des dürren Baumes zu erläutern. Guillaume de Deguilleville erzählt, als Adam schwer erkrankt war, habe er seinen Sohn Seth in den Paradiesgarten nach Medizin gesandt. Der Engel gab Seth einen Zweig des Baumes der Erkenntnis und sagte ihm dabei, wenn er diesen Zweig pflanzte, so werde die Gesundheit Adams in dem Maſse zunehmen, als der Zweig wüchse. Als aber Seth zurück kam, war Adam schon gestorben. Der Baum, der aus dem gepflanzten Zweig erwuchs, wurde immer gröſser, bis König Salomo ihn abhauen lieſs und in seinen Tempel brachte. Aus dem Balken wurde später der Kreuzesstamm gezimmert. Dieser Legende des Kreuzesstammes, die ein hervorragendes Kapitel der mittelalterlichen Litteratur bildet und in den Graalromanen weiter ausgeführt ist, hat Mussafia eine umfassende Monographie gewidmet.[1]) Eine von der Erzählung Deguillevilles etwas abweichende Version der Legende hat Piero della Francesca bei seinen Fresken in S. Francesco zu Arezzo benutzt.



Der Baum der Erkenntnis, durch die Sünde entblöſst
Bibl. nat. F. fr. Nr. 829. Fol. $\frac{XX}{IX.\ VI}$ recto

[1]) A. Mussafia, Sulla leggenda del legno della Croce. Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien, Jahrg. 1869, Nov., LXIII, II. Heft.

Auf dem Bilde Bellinis finden wir den Baum der Erkenntnis, der durch die Sünde alle Blätter und Früchte einbüfste und so zu dem »dürren Baum« wurde, als solchen nicht dargestellt, sondern nur seinen Abkömmling, als richtiges Kreuz gebildet; er ist rechts auf der Anhöhe aufgestellt.

Verfolgen wir weiter die Erzählung der Pèlerinage: während der Engel die Bedeutung der beiden Bäume auseinandersetzt, erscheint plötzlich eine Frauengestalt auf der Szene.

Jusques a tant que vint avant p. 193, v. 5843
Une dame de fier semblant,
Qui *Justice* estoit nomee.

In den Miniaturen sehen wir die Justice in verschiedener Stellung, mit oder ohne die gewöhnlichen Attribute dargestellt, immer aber trägt sie eine Krone. In dem Manuskript (Bibl. nat. F. fr. 377) sehen wir sie stehend ohne jegliches Attribut in den Händen. In einer anderen Handschrift (Bibl. nat. F. fr. 12465) ist sie sitzend auf einem Fauteuil (Faltstuhl) dargestellt, das Schwert in der Rechten. In diesem interessanten Manuskript sind die Miniaturen ausnahmsweise alle auf ungedecktem Pergamentgrund ausgeführt, aber mit einer Goldeinrahmung umgeben. Leider ist der Name des Miniaturisten unbekannt, während wir den Namen des Schreibers kennen. Am Schlufs befindet sich nämlich die Bemerkung: »Ci fini le Pelerinage de l'ame: R. D'Orliens«. Dieser »Scribe« ist mit dem, welcher R. dit Amen d'Orliens zeichnet, ein und dieselbe Person; sein Vorname ist Raoulet. Seine Thätigkeit ist uns durch Daten von 1367 bis 1396 bezeugt; unser Manuskript ist jedoch nicht datiert.[1])

Die Justitia oder himmlische Gerechtigkeit ist bestimmt, in der kommenden Szene der Pèlerinage eine Rolle zu spielen; aber auch abgesehen davon, kommen bei der Darstellung des Paradieses die Tugenden als Bewohnerinnen des Gartens vor. Schon auf der oben abgebildeten Miniatur sehen wir die sieben Brunnen der Tugenden und auch einige dieser Idealgestalten selbst dargestellt. Auf einer anderen Darstellung französischer Provenienz sieht man die vier Kardinaltugenden hoch auf den vier Eckpfosten des Paradiesgärtleins sitzen.

Auf Bellinis Bild haben wir zweifellos die gekrönte Frauengestalt, welche in der Ecke der Umzäunung des Paradiesgartens sitzt, als Justitia anzusprechen. Ihr Attribut, das Schwert, hat sie nicht in den Händen; dafür hält es der aufserhalb des Zaunes hinter ihr stehende hl. Paulus, dem es gleichfalls als Attribut zukommt, hoch erhoben neben ihrem Haupte. Der Platz in der Ecke des Paradiesgartens kommt, wie gesagt, der Justitia, als einer der Kardinaltugenden, zu, wie durch andere Darstellungen bestätigt wird. Die Bedeutung des hl. Paulus an dieser Stelle wird uns erst durch Besprechung der folgenden Szenen klar werden.

Kaum ist in der Pèlerinage die Justitia aufgetreten, so folgt ihr eine andere Erscheinung:

Entre les branches du pommier p. 194, v. 5849
Et les feulles qu'ai dit premier
Une dame reposte estoit
Qui tresdiligemment gardoit
La dicte pomme et le pommier
Que mal n'y fust fait par toucher.
De ce pommier la fleur estoit
Qui par blancheur noif surmontoit (neige)
Et estoit com basme odourant
Et plus que le soleil luisant,
Suer des anges appellee
Et Virginite nommee.

[1]) Léopold Deslisles, Le Cabinet des Mss. de la bibl. imp., t. I, p. 36.

In den Zweigen des grünen Apfelbaumes erscheint, wie eine duftende Blume, eine liebliche weifse Frauengestalt: so tritt die hl. Jungfrau Maria in Erscheinung. Die Miniaturen geben die Darstellung dem Text getreu wieder; besonders schön ist die in dem Manuskript (Bibl. nat. F. fr. 823 fol. 133^{v}), von dem Paulin Paris[1]) sagt: »Les ornemens de ce volume peuvent être mis au nombre des plus beaux que renferment ou puissent renfermer les anciens manuscrits«. Unter den auf den ersten leeren Blättern verzeichneten früheren Eigentümern lesen wir den Namen »Au roy Loys XIIe«; Karl VIII. hat eine Seite mit seinem Wappen schmücken lassen, welches mit Karolus octavus unterschrieben ist. Am Ende unseres Gedichts steht Explicit le pèlerinage de l'âme, l'an. M. CCC. IIII. XX. et XIII., le penultime jour d'avril, also im Jahr 1393 wurde die Handschrift vollendet, der Name des »Scribe« ist Oudin de Carvanay. Der Stil der Miniaturen ist der der Regierungszeit Karls V. und Karls VI., doch ist die Zeichnung vollendeter, delikater und verständnisvoller als die anderer Manuskripte dieser Epoche. Unter den besonders bemerkenswerten Miniaturen hebt Paulin Paris auch unsere vorliegende La justice et la virginité besonders hervor.



Die Restitution des mystischen Apfels
Die Justitia als Henkerin
Bibl. nat. F. fr. Nr. 12465. Fol. 127 recto

Auf S. 18 des Manuskriptes befindet sich eine offene Stelle mit folgender Randglosse: »Remiet ne faites riens cy or je y feray une figure que y doit estre«. Darin ist uns also der Name eines der an dem Buch beteiligten Miniaturisten gegeben.

Der Grund dieser Miniatur besteht aus einem Engelchor, der auf das zarteste auf einer blauen Grundierung aufgetragen ist. Diese schöne Darstellungsweise finden wir nur selten; es ist daher bemerkenswert, dafs sie Jacopo Bellini, wie schon Emanuel Cicogna beobachtet hat, wohlbekannt war.[2]) Auf zwei Zeichnungen des Pariser und auf einer des Londoner Skizzenbuches, sowie auf dem Gemälde der Akademie in Venedig, finden wir den Hintergrund auf den Zeichnungen teilweise, auf dem Bilde vollständig von einem solchen zusammenhängenden Engelchor eingenommen.

Die Justitia wendet sich nun an die Jungfrau, und es entspinnt sich zwischen beiden eine lange und wortreiche Diskussion, in der das Erlösungswerk Christi unter der Allegorie der Restitution des süfsen Apfels von dem Baum des hohen Liedes und dem Baum der Erkenntnis erläutert wird. Doch sehen wir, bevor wir auf diese merkwürdige Allegorie kurz eingehen, wie Giovanni Bellini die Jungfrau Maria dargestellt hat.

Die Miniaturen bringen den Textworten gemäfs die Jungfrau regelmäfsig so zur Darstellung, dafs sie in dem Laub des grünen Baumes erscheint. Bellini weicht hier

[1]) Op. cit. t. VI, p. 350.

[2]) E. A. Cicogna, Delle Inscrizioni veneziane, Venezia 1853, vol. VI, p. 757.

von dem französischen Text ab, indem er die Madonna aufserhalb des grünen Baumes darstellt, gewifs teilweise aus richtiger künstlerischer Empfindung; aber diese Auffassung würde auch schwer mit seinen Absichten und mit dem, wie wir im weiteren Verlauf noch sehen werden, sehr umfangreichen Stoff, den er in dem kleinen Mafsstab darzustellen unternommen hatte, vereinbar gewesen sein. Maria thront in seinem Bilde auf

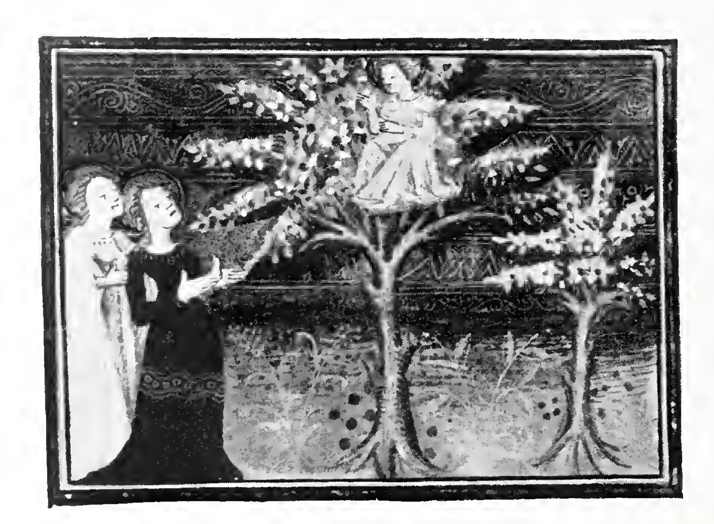


Giovanni da Modena
Die Restitution des mystischen Apfels an den Baum der Erkenntnis
Fresko in der Kirche S. Petronio zu Bologna

einem prächtigen Marmorsessel, zu dem mehrere Stufen hinanführen. Dabei bleibt der Künstler aber, wenn auch nicht dem Wortlaut des Gedichtes, so doch dem Sinn desselben getreu, indem er mehrere Embleme anbringt, die deutlich Bezug zu der Dichtung haben. An der Lehne des Sessels erhebt sich, wie es den Anschein hat, ein hoher metallener Stab, der sich nach vorn umlegt und in eine Art Füllhorn ausgeht; aus diesem ragt ein Kranz von Weinblättern und nach vorn eine einzelne Weintraube hervor. Über diesem Füllhorn wölbt sich ein Baldachin von *blutroter Farbe*, der in der Mitte ein kelchartiges Ornament mit kristallenem Fufs trägt. Bellini wollte damit andeuten, dafs

die Jungfrau unter dem mystischen Rebstock sitzend zu denken ist, der das Blut Christi bedeutet, während der Apfel den Leib Christi symbolisiert. Auch in den Miniaturen, besonders in einer sehr schönen der Chants royaux couronnés au Pui de la Conception de Rouen (Bibl. nat. F. fr. 375), finden wir als Illustration des Gedichts 22 »La belle grappe apportant nouveau moust« die mystische Rebe als einen Rebstock dargestellt, der nur eine *einzelne* Traube trägt, welche ein vom Himmel herabkommender goldener Strahl trifft.

Das Gedicht beginnt nun die im Mittelalter so beliebte litterarische Form eines »débat« anzunehmen. Schier endlos sind die Wechselreden des grünen und des trockenen Baumes, die »Altercation piteuse entre l'arbre vert et l'arbre sec«. Der trockene Baum beklagt sich darüber, dafs die Sünde ihm den Apfel geraubt; die göttliche Gerechtigkeit, und in letzter Instanz Gottvater selbst, entscheidet daraufhin, dafs der Apfel, den der Baum des hohen Liedes getragen hat, dem Baume der Erkenntnis zurückerstattet werden mufs. Als Henkerin, »bourcelle«, mufs die Justitia selbst hinaufsteigen am Kreuzesstamm und Christus anheften. Sehr deutlich ist in ihrem Parallelismus der Raub des Apfels und die Rückgabe durch die beiden Miniaturen illustriert, die wir zusammenstellen. Die der Kreuzeslegende entnommene Idee, dafs Christus wirklich an dem Kreuz, das vom Baum der Erkenntnis abstammt, gekreuzigt wurde, findet sich nicht selten in der alten Kunst dadurch angedeutet, dafs der Kreuzesstamm noch mit Ästen oder wenigstens Ansätzen versehen ist. Unzweifelhaft aber eine Kreuzigung am Baum der Erkenntnis selbst stellt das grofse Fresko des Giovanni da Modena dar, welches sich in der ersten Kapelle der Evangelienseite von S. Petronio in Bologna befindet. Den Baum umgeben die Patriarchen des Alten und die Heiligen des Neuen Testaments.



Die Beisteherinnen der Jungfrau
Bibl. nat. F. fr. Nr. 376. Fol. 127 recto

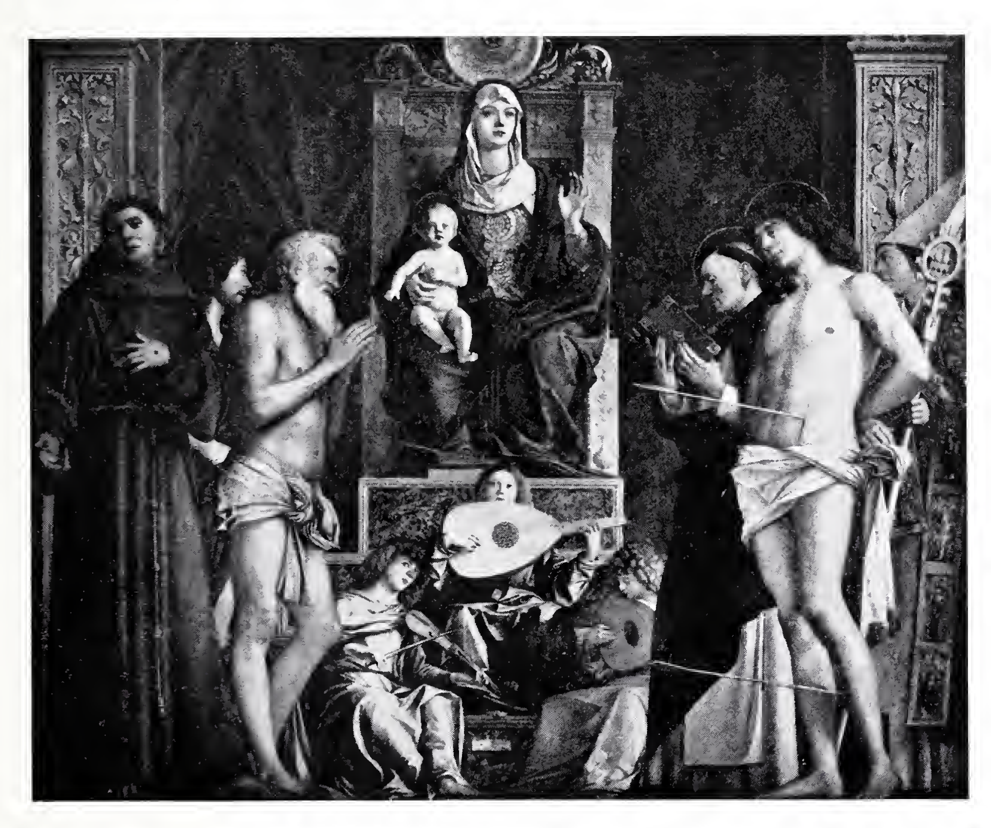
Nachdem die Kreuzigung beschlossen, bricht die Jungfrau Maria in ein endloses Klagelied, die »complainte«, aus. Die heiligen Frauen eilen ihr zu Hilfe, wie wir es in der Miniatur der Handschrift (Bibl. nat. F. fr. 376) dargestellt sehen. Paulin Paris [1]) ist der Meinung, dafs die Schrift dieses Manuskripts etwa ein Jahrhundert älter wäre als die Miniaturen; die freigebliebenen Stellen hätte wahrscheinlich Karl VIII. mit Miniaturen ausmalen lassen und habe auch sein Wappen auf eine der ersten Seiten setzen lassen. Da in dem weiteren Verlauf der Szene keine neuen Personen mehr auftreten, so möchten wir die so merkwürdig modern aussehende Frauengestalt in

[1]) Op. cit. t. III, p. 239.

schwarzem Mantel, die auf dem Bild Bellinis rechts neben dem Thron der Madonna steht, eben für eine dieser heiligen Frauen halten, die Maria unterstützen.

Wären somit die drei Frauengestalten in Bellinis Paradiesgarten erklärt, so haben wir uns jetzt noch die Bedeutung der vier männlichen Heiligen klar zu machen, die wir, zwei aufserhalb und zwei innerhalb des Gärtchens, sehen.

Um die Anwesenheit dieser vier Heiligen auf Bellinis Bild vollkommen zu verstehen, müssen wir auf eine frühere Stelle des Gedichtes zurückgreifen, und zwar ganz auf den Anfang der »Wanderschaft der Seele«.



Giovanni Bellini
Altarbild von S. Giobbe, jetzt in der Akademie zu Venedig
Untere Hälfte

Nachdem Guillaume in seinem Traum gestorben ist, wird seine Seele zunächst vor den hl. Michael gebracht, um den Urteilsspruch zu empfangen. Die Randglosse sagt: »jugement du pelerin auquel furent appeller Cherubin Sainct Pierre Sainct Benoist, et autres«. Ein Cherub bläst auf einer Posaune und sagt:

O Michel Michel! p. 20, v. 437
Se je sui fait portier du ciel,
Aussi Pierre, l'apostre, l'est.

Dafs zu einer ordentlichen Gerichtsverhandlung aber auch Advokaten gehören, bemerkt die Randglosse: »Aduocatz doiuent estre appellez au jugement de chascun selon lestat quil a eu au monde«. Das Gedicht fährt nun fort:

Pour ceux qui furent maries — p. 22, v. 505
Pol l'appostre soit appelles,
Non mie que fust maries,
Mais pour ce quë endoctrines
Le peuple des Chorintiens
Fu par li avec autres gens
Comment mariages garder
Devoient et enterniner.

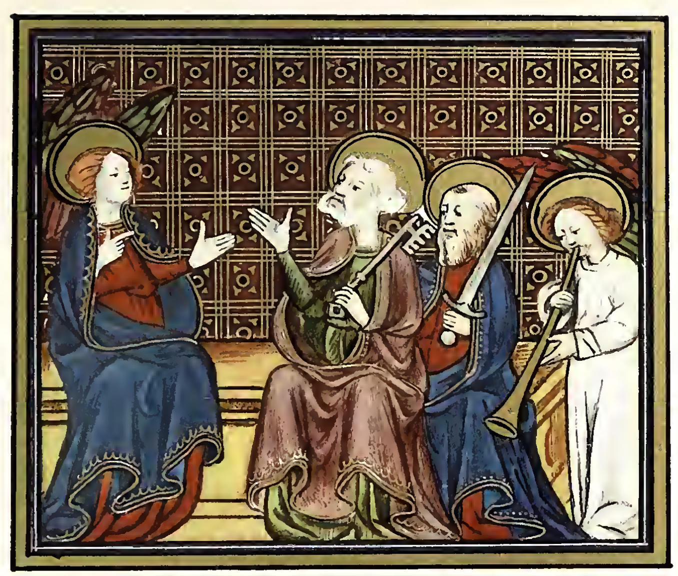
Diese Szene sehen wir getreu auf der Miniatur des schönen Manuskripts (Bibl. nat. F. fr. 376) dargestellt. St. Michael fungiert als »Prevost«, der Cherub bläst auf der Posaune, während die Heiligen, Petrus und Paulus, auf der Advokatenbank Platz genommen haben.

In dem Gedicht wird dann noch erwähnt, dafs dabei jeder nach seinem Stand seinen besonderen Heiligen als Helfer erhält, also die Klosterbrüder den Stifter ihres Ordens u. s. f. Bellini hat nun den hl. Petrus richtig als »portier« in die Nähe des Paradiesthores gestellt. Alter, Gesichtstypus und Haarbildung ist so, wie wir sie regelmäfsig dargestellt sehen, wogegen die Schlüssel fehlen; dafür trägt er den gelben Mantel, der ihm nach alter ikonographischer Regel von Rechtens zukommt und durch den er sich von den anderen Aposteln unterscheidet (so unter anderem auch noch auf Montagnas Triptychon in S. Zeno zu Verona). Der hl. Paulus ist durch sein Schwert deutlich gekennzeichnet; den Grund, weshalb er sich nach links wendet, und das Schwert über die sitzende Frauengestalt hält, haben wir schon angegeben: es ist darin die Justitia dargestellt, der gleichfalls das Attribut des Schwertes zukommt.

Aber nicht nur Advokaten hat die Seele vor dem Gerichtshof nötig, auch treue Freunde und Fürsprecher mufs sie haben; diese ruft nun die Seele herbei: »Oraison ou complainte du pelerin par maniere de mandier aulmosne a dieu a la vierge Marie, aux anges et saincts de paradis. [Advocatz et *loyaulx amis* fait bon avoir en paradis« sagt eine Randglosse.

Baptiste Dieu, sains her(e)mites — p. 38, v. 989
Prophetes, euvangelistes
Et tous appostres humblement
Vous requier que des merites
Qu'en tresor jadis mëistes
. . . .
Ce scai je bien certainement
Pour aumosner n'en vëistes.
Vous, qui *souffristes martire*
Tant diversement que dire
Ne le pourroit creature,
Et oultre vo(stre) plain souffrire
Grant tresor en tirelire
En aves qui tousjours dure,
Pri par affection pure
Qu'a moi trespovre figure
Appaisies le treshaut sire
Metans pour moi hors closture
Grace qui en faisant cure
Point ne descroit ne empire.

Die heiligen Märtyrer treten also nach Anrufen der Seele als »loyaux amis«, treue Freunde und Fürsprecher der Seele, auf. Jede Seele hat natürlich je nach ihrem Beruf, Stand oder Nationalität verschiedene Fürsprecher. So hat der Franzose Guillaume de Deguilleville die zwei berühmten französischen Nationalheiligen Saint-Barthélémy und



St. Peter und St. Paul, die Advokaten der Seele
(Bibl. nat. F. fr. Nr. 376. Fol. 92^{r})



Die heiligen Märtyrer, die treuen Freunde der Seele
(Bibl. Ste. Geneviève Y. f. g. Fol. 95^{V})



Die Lebenden
(Bibl. nat. F. fr. Nr. 829. Fol. $\frac{XX}{IX.\ IX}$ verso)



Saint-Denis, wie wir es auf der Miniatur des Manuskripts (Bibl. Sainte-Geneviève Y. f. 9) dargestellt sehen.

Giovanni Bellini hat als guter Venezianer den Seelen zwei in Venedig besonders verehrte Märtyrer als Fürsprecher und loyaux amis beigegeben, den hl. Hiob (S. Giobbe) und den hl. Sebastian. Dafs es wirklich diese Heiligen sind, ergiebt sich aus dem Vergleich mit seinem aus der Kirche S. Giobbe stammenden grofsen Altarbild in der Akademie zu Venedig. Hier sehen wir die beiden Heiligen in ganz analogen Stellungen an hervorragendem Platz, nur stehen sie nicht nebeneinander, sondern einander gegenüber. Zu der Kirche S. Giobbe gehörte ein berühmtes Hospital, dessen Schutzpatron der vielgeplagte Patriarch des Alten Testaments war. Erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts hat S. Rocco den Ruhm des hl. Hiob als Hospitalheiligen in den Schatten gestellt. Doch ist die Geduld von S. Giobbe bis heute sprichwörtlich im Mund der Venezianer geblieben. Die Vorliebe der Venezianer für die Heiligen Rochus und Sebastian, die wir auf zahlreichen Bildern neben der Madonna finden, erklärt sich wohl aus dem naiven und zugleich praktischen Sinn des Volkes; hatte man S. Giobbe oder S. Rocco, als Vertreter der inneren Medizin, und S. Sebastiano, als Vertreter der Chirurgie, als Schutzpatrone auf seiner Seite, so glaubte man sich gegen die hauptsächlichsten Fährlichkeiten, welche der Existenz von seiten der medizinischen Profession drohen, einigermafsen geschützt.

Mit richtigem Takt hat Bellini die treuen Freunde, die über die Seele wachen, als die ihr näherstehenden in den Paradiesgarten gestellt, den Advokat und Pförtner aber vor denselben.

Ehe wir weiter gehen, müssen wir einen kurzen Blick auf die Beschreibung des irdischen Paradieses werfen, wie sie Dante giebt. Es wäre gewifs eine Profanation, wollte man zwischen den erhabenen Seherworten des grofsen italienischen Dichters und den naiven redseligen Versen des französischen Mönchleins eine Parallele ziehen; doch ist es für unsere Zwecke wichtig, auf einige Äufserlichkeiten in Dantes Beschreibung aufmerksam zu machen. In der Divina Commedia befindet sich das irdische Paradies auf dem Gipfel des Purgatoriumberges, also am Schlufs, nicht, wie bei Guillaume, am Anfang des Purgatoriums. Die letzten sechs Gesänge Dantes werden von der Beschreibung des Paradieses eingenommen, das er zuerst vom anderen Ufer eines Baches erblickt. Erhabene Visionen spielen sich in seinem Paradiese ab. Virgil nimmt Abschied von ihm und Beatrice tritt auf. Er legt Generalbeichte vor ihr ab und fährt dann fort:

La donna ch' io avea trovata sola — Purgatorio Canto XXXI, v. 92
Sopra me vidi, e dicea »Tiemmi, Tiemmi«,
Tratto m' avea nel fiume infino a gola
E tirandosi me retro sen giva
Sovr' esso l' acqua, lieve come spola. — (wie ein Weberschiffchen)
Quando fui presso alla beata riva,
»*Asperges me*« si dolcemente udissi,
Ch' io nol so rimembrar, non ch' io lo scriva.
La bella donna nelle braccia aprissi
Abbracciommi la testa, e mi sommerse
Ove convenne ch' io l' acqua inghiottissi:
Indi mi tolse, e bagnato m' offerse
Dentro alla danza delle quattro belle
E ciascuna col braccio mi coperse.
»Noi sem qui ninfe, e nel ciel semo stelle
Pria che Beatrice discendesse al mondo
Fummo ordinate a lei per sue ancelle.«



Der Einsiedler und die symbolischen Tiere
Bibl. nat. F. fr. Nr. 1138. Fol. 174 verso

So nur, durch Eintauchen in den Lethefluſs von aller Sünde gereinigt, konnte Dante das irdische Paradies betreten.

Als den Lethefluſs möchten wir nun den Fluſs auffassen, der auf Bellinis Bilde den Paradiesgarten umgiebt. In dem Text des französischen Dichters wird er nicht erwähnt, Bellini hat daher hier wohl auf Dante zurückgegriffen. Dante wird im Paradies von den vier Dienerinnen Beatrices, den vier Kardinaltugenden, empfangen, die wir auch bei ihm als Bewohnerinnen des Paradieses kennen lernen. Im weiteren Verlauf sieht Dante auch den entlaubten Baum. Er schläft dann in der Nähe des Baumes; bei seinem Erwachen hat er sich mit frischem Laub bedeckt, und Beatrice sitzt in den Wurzeln des Stammes. In diesen Punkten ist seine Erzählung Guillaumes Darstellung ähnlich; sonst werden seine noch übrigen Gesänge von der groſsartigen Allegorie des Wagens der Kirche eingenommen.

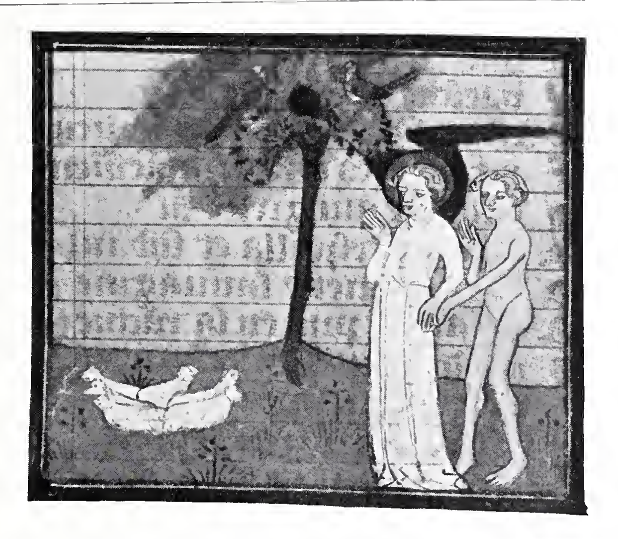


Die symbolischen Tiere
Bibl. Ste-Geneviève. Y. f. 9. Fol. 132 verso

Nachdem wir so die einzelnen Personen und Gegenstände in Bellinis Bilde an der Hand des französischen Dichters erklärt haben, müssen wir die Komposition des Bildes in ihrer Gesamtheit betrachten, um uns darüber klar zu werden, wie sinnig und meisterhaft er diesen umfangreichen Stoff, der die mystische Bedeutung des Baumes des hohen Liedes und das Erlösungswerk Christi in Fortsetzung dieser Allegorie umfaſst, künstlerisch ausgestaltet hat.

Während Dante in seiner Divina Commedia in erschütternden Szenen die erhabene, zürnende und strafende Gottheit darstellt, beeifert sich der Mönch Guillaume de Deguilleville, in lehrhafter behaglicher Breite die Heilseinrichtungen der Kirche in gutes Licht zu setzen und zu zeigen, wie gern sie mit freigebiger Hand dem wahrhaft Gläubigen und Reumütigen ihre Gnadenschätze mitteilt. Seine Darstellung hat

dadurch einen entschieden versöhnlichen und tröstlichen Charakter. Gleich als erste Szene seines Fegfeuers giebt er daher in mystischer Form die verheifsungsvolle Lehre der Erlösung. Dies war wohl auch der Grund, weshalb Bellini, als es sich darum handelte, das Leben der Seelen im Purgatorium darzustellen, nicht Dante wählte, sondern den französischen Dichter zu seinem Gewährsmann machte, von dessen friedlichem, versöhnlichem Geist seine Komposition durchweht ist.



Allegorie des Klerus unter dem Baum der Kirche
Bibl. nat. F. fr. Nr. 12465. Fol. 123 verso

Das Paradiesgärtlein hat Bellini als eine mit kostbarem Marmor belegte Terrasse gebildet, mit dem grünen mystischen Baum in der Mitte; um diesen hat er den Hauptgegenstand der Darstellung, das Spiel der Seelen mit dem mystischen Apfel, gruppiert. Obgleich die Handschrift an dieser Stelle nur von *einem* Apfel spricht, ist die Darstellung verschiedener Äpfel doch kein Verstofs gegen den mystischen Sinn, da in der Hostie der Leib Christi ja auch in Vielheit erscheint und das Spielen mit dem Apfel den Verkehr der Seelen mit Christo, ein Analogon des Genusses des Sakramentes in der diesseitigen Welt, bedeutet. Den Erfolg der Fürbitte für die Toten illustriert die Seele, welche auf dem Kissen sitzt. Die anderen Personen, die wir in der ersten Szene des Purgatoriums auftreten sehen, sind zur Linken um den Thron der mächtigsten Fürbitterin, der Jungfrau Maria, der Königin des Paradieses, angeordnet; sie hat in dem Klagegesang ihre Einwilligung zu dem Opfertod ihres eigenen Sohnes gegeben, auf dessen vergossenes Blut der Saft der mystischen Rebe und der blutrote Baldachin hinweist. In demütiger Ergebenheit hält Maria das Haupt gesenkt und die Hände zur Fürbitte



Der Besuch des hl. Antonius bei dem hl. Paulus, dem Eremiten
Holzschnitt der venezianischen Ausgabe der Goldenen Legende
des Jacopo de Voragine
Nic. e Dom. dal Jesus. Venetia. 1518

gefaltet. Mit ihr bittet auch die Justitia, die doch als Henkerin den Opfertod selbst vollziehen mufste, für die Erlösung der Seelen, ebenso wie die Begleiterin Mariä, die heilige Frau auf der anderen Seite des Thrones. Alle scheinen tief im Gebet versunken. Während also der Dichter in der mystisch verkleideten Tragödie des Opfertodes Christi diese drei Frauen nacheinander als handelnde Personen auftreten läfst, hat der Maler dieselben nebeneinander, die Verheifsung des Opfertodes, die Erlösung der Seelen, durch die Macht ihrer Fürbitte verwirklichend, dargestellt. Mit feinem Verständnis hat Bellini auch noch andere mächtige Fürsprecher, die heiligen Märtyrer, die treuen Freunde der Seele, aus einem früheren Abschnitt des Gedichtes herbeigezogen und sie ebenfalls betend innerhalb des Paradiesgartens der Madonna gegenüber aufgestellt; auch aufserhalb des Gärtleins wachen noch die Apostel, die Advokaten, über das Heil der Seele.

Wie man, auch ohne wirkliches Verständnis der Darstellung, aus dem Bilde schon herausempfinden konnte, umgiebt ein Kranz von in tiefem Gebet versunkenen Heiligen die selbstvergessen in dem Verkehr mit Christo ganz aufgegangenen Seelen. Wegen dieses tief religiösen tröstlichen Inhaltes der Darstellung glauben wir, dafs Bellini entweder durch ein persönliches Erlebnis veranlafst, oder um eine nahestehende Verwandte, etwa eine Mutter, die ein geliebtes Kind verloren, über das weitere Schicksal der Seele desselben im Fegfeuer zu trösten, dieses Gemälde entworfen und so, in richtiger Erfassung des tieferen Sinnes des Gedichtes, einen *heiligen Hymnus auf die Fürbitte für die Toten* komponiert hat.

Könnte man bis hier noch Bedenken tragen, ob Bellini wirklich den Text der Pèlerinage de l'âme des Guillaume de Deguilleville seinem Gemälde zugrunde gelegt habe, so mufs doch jeder Zweifel schwinden, wenn man in der Lektüre des Gedichtes fortfährt. Nicht nur die erste Szene, sondern sogar die zweite und dritte Szene des Purgatoriums hat Bellini auf dem so eng bemessenen Raum zur Darstellung gebracht.

Nachdem die Beschreibung dieser ersten Szene des Fegfeuers beendet ist, ergreift der »Pèlerin« das Wort und sagt:

Oultre passames et puis vi — p. 220, v. 6703
Autres choses dont m'esbay. — (s'étonner)
En i lieu par ou je passai
Pluseurs tombes [je] regardai
Ou en chascune estoit grave
Un asne dessus et fourme. — (âne)
Et sembloit que la enfouis
Feussent les asnes du païs,
Dont il me vint merveille grant,
Mesmement quar au lieu joignant
Estoit i grant *hermitage*
Loing asses de tout village,
Et ne sembloit pas qu'enterrer
On deust la asnes n'aporter.

Der Engel erklärt nun der Seele die Bedeutung dieser merkwürdigen Gräber, die statt Grabinschriften die symbolische Darstellung eines Esels zeigten.

Certes, dist il, *së asnes autel* — p. 221, v. 6721
Eusses este au corps mortel
Comme ceux ci furent jadis
Qui ci dedens sont enfouis,
N'ëusses pas si longuement
Este en paines et tourment.

In diesen Versen finden wir also die moralische Lehre der zweiten Szene deutlich ausgesprochen. Wer in der irdischen Welt viel Entbehrungen, Kasteiungen, Ungemach und Schmerzen erduldete, hat im Purgatorium weniger zu leiden, gerade wie jene Eremiten, deren Grabstein nun anstatt einer Inschrift nur ein symbolisches Tier schmückt, im Leben viel erduldet haben, dafür aber im Fegfeuer weniger leiden müssen.

Warum gerade der ungewöhnliche Vergleich mit einem Esel gewählt wurde, ergiebt sich aus den unmittelbar folgenden Versen, deren Randglosse lautet: »Des paciens en adversité qui sont signifies par les asnes«.

A saint Bernart vint une fois — p. 221, v. 6727
Un clerc, fil d'un riche bourgeois
Demandant que faire il falloit
Qui en religion entroit,
Au quel Saint Bernart respondi,
Qu'il falloit quë asnes fust, qui
Les fais quë ou li chargeroit — (faiseau)
Soustenist tous, fust tort ou droit.

Sehen wir zunächst, wie die Miniaturen diese Szene darstellen. Die etwas rohe Handschrift (Bibl. nat. F. fr. 1138), die sich immer genau an den Wortlaut hält, bringt hier richtig die Einsiedelei mit dem Einsiedler und die Grabsteine, auf denen ein Esel abgebildet ist. Anderen Miniaturisten scheint aber dieser Vergleich mit dem Esel, als Sinnbild der Geduld, doch zu grotesk vorgekommen zu sein; sie bilden daher statt des Esels eine Ziege auf dem Grabstein ab (Bibl. Sainte-Géneviève Y. f. 9). Die Ziege ist schon eher als Sinnbild des Eremiten aus der Tiersymbolik bekannt; da sie auf einsamen steilen Bergeshöhen umherstreift von kärglichem Futter sich nährend, so kann sie mit Recht als Symbol der Einsamkeit und Enthaltsamkeit gelten. Der venezianische Heraldiker Beatiano versichert auch, dafs auf einsamen Felsenburgen hausende Ritter aus demselben Grund oft die Ziege zu ihrem Wappentier erwählten.

Auch Dante, als er sich auf dem Purgatoriumsberg zu dem letzten Aufstieg nach dem irdischen Paradies rüstet, steht nicht an, sich mit der Ziege zu vergleichen, die hungrig jähen Sprungs zur Höhe kam. Von einem anderen Miniaturisten der Pèlerinage in der Handschrift des Raoulet d'Orleans sehen wir auch den Klerus unter dem Sinnbild einer Schafherde abgebildet, als derjenigen Tiere, die im Schatten des Baumes lagern, den Nebukadnezar im Traume sah; denn das Schaf ist ja von alters her als Symbol der *Humilitas* wohlbekannt.

Betrachten wir nun, auf welche Art und Weise Bellini diese zweite Szene aufgefafst und dargestellt hat. Auch hier müssen wir wieder das malerische Geschick bewundern, mit dem er diesen wenig versprechenden Stoff künstlerisch ausgestaltete und wie sinnig er eine charakteristische, den Venezianern wohlbekannte Szene aus dem Eremitenleben als Illustration für die Textesworte des Dichters benutzte.

Jenseits des Wassers, des Letheflusses, wie wir annahmen, hat er die zweite Szene verlegt. Im Hintergrunde sehen wir das Dorf, auf der Anhöhe eine bescheidene Villa; zwei Männer stehen im Gespräch; das symbolische Tier der Geduld, ein schwer beladener Esel, wird vorübergetrieben. »Assez loin de tout village« hat er dann die Einsiedelei in den Mittelgrund verlegt, aber nicht die grotesken Eselgräber hat er angebracht, sondern die symbolischen Tiere, die Ziegen und Schafe als lebende Wesen, wie es ähnlich schon die Miniaturisten vor ihm gethan hatten. Sehr glücklich war die Idee, nicht einen Eremiten im allgemeinen darzustellen, sondern eine den Venezianern

wohlbekannte, bestimmte Person, den heiligen Eremiten Paulus. Der hl. Hieronymus erzählt uns, als einst der heilige Abt Antonius den hl. Paulus besuchen wollte, machte er sich auf die Reise; nach einer Weile begegnete ihm ein Kentaur, und Antonius fragte ihn nach dem Wege; das wilde Geschöpf, der Sprache nicht mächtig, deutete mit der Hand nach der Richtung; da aber Antonius das Kreuzeszeichen machte, jagte der Pferdemensch pfeilgeschwind davon. Wie er nun zu St. Paulus gekommen war und mit ihm geredet hatte, fanden sie, dafs sie nichts zu essen hatten; auf ihr gemeinsames Gebet flog aber ein Rabe herbei und brachte ein Brot.

Diese sinnige Szene aus dem Eremitenleben finden wir oft dargestellt, besonders schlagend auf einem Holzschnitt der venezianischen Ausgabe der goldenen Legende des Jacopo de Voragine. Sehr gut ist auch die Darstellung dieser Szene auf dem Bild des Paulo Farinato der Brera-Galerie, St. Paulus und St. Antonius mit dem Raben. Im Hintergrund sieht man St. Antonius im Gespräch mit dem Kentauren, während im Vordergrund die beiden Heiligen betend dargestellt sind. Auf den Predellenstücken eines St. Antonius-Altars der Galerie Doria in Rom, die dem Bernardino Parentino zugeschrieben werden, unterhält sich der hl. Antonius mit einem Faun, welchen nach der Angabe des hl. Hieronymus Antonius bei der Gelegenheit seines Besuches auch unterwegs angetroffen hatte.

Bellini hat nun diese ansprechende Szene sehr sinnreich in den Mittelgrund auf den kleinen Raum eines Bergvorsprungs hineinkomponiert. St. Paulus sitzt, dürftig gekleidet, sinnend in seiner Klause, der hochbetagte Abt St. Antonius steigt mühsam die steile Treppe hinab, unten im Schatten steht wartend der Kentaur. Es ist gewifs völlig verkehrt, dem Kentauren allerlei symbolische Bedeutungen unterzuschieben; Bellini berichtet hier einfach als Historiker in Übereinstimmung mit vielen anderen Malern seiner Zeit, was sich nach Angabe des hl. Hieronymus zugetragen; wie die Alten, so glaubte er noch naiv an die Existenz von Kentauren und Faunen, die ja der hl. Antonius wirklich in der Einsamkeit der Wüste gesehen hatte. Irgend welche symbolische Bedeutung hat Bellini ihnen aber gewifs nicht zugelegt, sondern an dieser allbekannten Episode aus dem Leben des heiligen Eremiten hat er nur die moralische Lehre erläutern wollen, dafs der, welcher wie diese frommen Männer, in diesem Leben Schmerz und Entsagung erduldet, in dem Fegfeuer weniger zu leiden hat.

Mit weiser Raumbenutzung hat Bellini diese Szenen in den Hintergrund und Mittelgrund jenseits des Wassers verlegt, die hohen Felsberge geben dem Ganzen einen Zug von Weltabgeschiedenheit und erhöhen die poetische beschauliche Stimmung.

Nachdem das Gedicht die Lehre, dafs körperliches Leiden im Leben die Schmerzen des Fegfeuers lindert, erläutert hat, wird in der dritten Szene an einem Beispiel gezeigt, dafs in dem Purgatorium nur die *Seele*, nicht aber der Körper, leidet. Die Randglosse sagt: »corps humains ne sont puniz en purgatoire, mais les ames«. p. 224, v. 6813

Das Gedicht fährt fort:

En moi de ces asnes parlant — p. 222, v. 6769
Et leur condicions comptant,
Hommes et femmes terriens
Des quiex y ot de mes parens
Et d'autres que cognoissoie
Vi et trouvai en ma voie.
A eulx voul parler, mes ne peu,
Mes asses tost en conte peu,
Car ne me firent nul semblant
Ne regarderent tant ne quant.

L'angle: As tu ja, dist il, oublie p. 223, v. 6785
Que de ton corps es separe,
Et ceux la ne sont mie,
Mes sont en corporel vie
En la quelle tant com seront,
De toi vëoir nul pouoir n'ont.

Die Miniaturen stellen diese Szene in der Weise dar, dafs eine kleine Gruppe von Menschen vorüberschreitet; während aber das kleine Seelchen durch lebhafte Bewegung seine Freude ausdrückt, Freunde und Bekannte gefunden zu haben, verziehen diese keine Miene. Besonders schön ist in der kostbaren Handschrift (Bibl. nat. F. fr. 829), von der wir schon oben gesprochen haben, dargestellt, wie die Lebenden gleichgültig vorüberziehen, und einer derselben, die Seele keines Blickes würdigend, auf den Rand der Miniatur hinausschreitet.

Ganz so sehen wir auf Bellinis Bild in der linken Ecke einen Orientalen, gleichgültig der lieblichen Szene der spielenden Kinder den Rücken kehrend, nach dem Rand des Bildes hinwegschreiten. Dadurch, dafs Bellini den Lebenden als einen den Venezianern so geläufigen *andersgläubigen* Orientalen charakterisiert hat, wird dessen Gleichgültigkeit nur noch stärker betont. Es ist ihm mit dieser einzelnen Figur mit den einfachsten Mitteln gelungen, auch noch die dritte Szene des Dichters sinnreich zur Darstellung zu bringen. Hier hat aber der Meister mit richtigem Geschmack innegehalten, denn die folgende Szene, »wie die Disziplin die Seelen, wie eine Bärin ihre Jungen, in die richtige Form leckt«, ist geradezu grotesk komisch.

Während Giovanni Bellini in seinen grofsen Altarwerken die Heiligen als ernste, in sich geschlossene Charaktere, frei von jeglicher Affektation, auffafst, stellt er auch seine Madonnen, im Gegensatz zu denen des Botticelli, die man fast neurotisch nennen möchte, als Typen blühendster Gesundheit dar, die nur insoweit Erregung zeigen, als sie von den geheimnisvollen süfsen Schauern des Mutterglückes durchrieselt werden. Bewegt er sich so in mafsvoller Charakterisierung ganz auf dem Boden edler Wirklichkeit, so möchte man sich geneigt fühlen zu glauben, dafs dem Meister der tiefere überirdische Sinn seiner Darstellungen nicht klar zum Bewufstsein gekommen wäre, und dafs deshalb seine Gemälde an geistigem Gehalt zu wünschen übrig liefsen. Dieser Vorwurf kann Bellini bei dem vorliegenden Gemälde sicherlich nicht treffen; als Illustrator des Purgatoriums ganz dem Übersinnlichen zugewendet, zeigt er sich als ein gelehrter, feinsinniger Mystiker, der nicht nur mit den mannigfachen Vorstellungen, litterarischen und bildlichen Erzeugnissen des Mittelalters wohlvertraut ist, sondern auch in der geschicktesten Weise deren tieferen Sinn malerisch wiederzugeben versteht.

Diesen ganz mittelalterlichen Geist bei einem venezianischen Meister noch um das Jahr 1500 zu finden, kann *nicht* überraschen. Die geistige Bewegung des Rinascimento fand in dem mächtigen und reichen, auf konservativste Weise glücklich regierten Staatswesen der Venezianer keinen günstigen Boden vor. Damit soll den Venezianern keineswegs ein Vorwurf gemacht werden; gerade diese Renitenz ist vielmehr ein Zeichen von fest in sich geschlossener Kraft, die sich den in gewissem Sinn antinationalen und teilweise revolutionären Bestrebungen des Rinascimento unzugänglich zeigte. Trat nun die neue Bewegung in Venedig erst spät in der Litteratur auf, so mufste sich das Auftreten derselben in der bildenden Kunst noch mehr verzögern, denn, wie Burkhardt nachgewiesen, folgte, als allgemeine Regel, auch in anderen Gegenden Italiens die bildende Kunst der Litteratur um ein beträchtliches nach.

Von Giovanni Bellini ist uns noch ein anderes rätselhaftes Werk erhalten, die fünf Täfelchen mit allegorischen Darstellungen in der Akademie zu Venedig. Obgleich

dieselben, oberflächlich betrachtet, wegen der öfters vorkommenden nackten Gestalten die Vermutung erwecken, der Meister habe ein klassisches Motiv behandelt, so zeigen doch auch diese bei einem eingehenderen ikonographischen und litterarischen Studium, dafs der Künstler auch hier einen im Mittelalter sehr beliebten Gegenstand gewählt und denselben ganz ähnlich wie die Darstellung des Purgatoriums mit dem feinsinnigsten malerischen Geist behandelt hat, wie ich später eingehend nachzuweisen denke.

DIE ANORDNUNG DER TEPPICHE RAFFAELS IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

VON ERNST STEINMANN

Schon vor mehr als siebzig Jahren wurde der erste Versuch gemacht, die Reihenfolge zu bestimmen, in welcher die Tapeten Raffaels zur Zeit Leos X. in der Sixtinischen Kapelle aufgehängt worden sind. Karl Bunsen hat damals die zehn, heute wieder im Vatikan vereinigten Original-Arazzi in zwei Serien geschieden.[1]) Er dachte sich die Hälfte rechts, die Hälfte links vom Hochaltar aufgehängt, indem er aufserdem zwei der Teppiche für den Schmuck der unteren Altarwand bestimmte. Nach seiner Meinung also begann die Folge der Arazzi links an der Altarwand mit dem Fischzug Petri, daneben an der Langwand dachte er sich die Schlüsselübergabe, Stephani Steinigung, die Heilung des Lahmen und den Tod des Ananias nebeneinander aufgehängt. Rechts an der Altarwand begann die Reihe mit Pauli Bekehrung, und an der Langwand sah man weiter die Bestrafung des Elymas, Paulus und Barnabas in Lystra, Pauli Predigt zu Athen und endlich Pauli Gefängnis.

Diese Annahme ist bis vor kurzem die allgemein gültige gewesen.[2]) So bunt auch die Darstellungen, in schroffem Gegensatz zu den Gemälden an den Wänden,

[1]) Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 408. Den Tag der ersten Aufhängung der Teppiche in der Sixtina am Stephanstage 1519 kennen wir aus dem Diarium des Paris de Grassis, ed. Armellini (Roma 1884), p. 77.

[2]) Auch Springer (Raffael und Michelangelo 2. Aufl. S. 62) ist ihr ohne weiteres gefolgt. Er nimmt drei Teppiche an der Altarwand an; aufser dem Fischzug Petri und Pauli Bekehrung noch in der Mitte die Krönung Mariä. Dieser Teppich wurde erst im Jahre 1864 im Vatikan wieder aufgefunden. Schon Robinson (A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello p. 259) hat ihn mit einer Handzeichnung Raffaels oder seiner Schule in Verbindung gebracht. Der Teppich selbst, von dem zur Zeit noch keine photographische Aufnahme gemacht worden ist, trägt das Wappen Pauls III. Thatsächlich mufste sich das Bedürfnis eines Altarbildes für die Sixtina auch erst geltend machen, nachdem gerade durch Paul III. Peruginos Fresko zerstört worden war.

durcheinandergemischt erscheinen mochten, es war doch gelungen, alle zehn Arazzi scheinbar zwanglos im Presbyterium der Kapelle unterzubringen, wie wir es heute vom Laienraum durch die Cancellata abgetrennt sehen.

Wie aber werden wir Bunsens Anordnung noch gelten lassen können, seitdem wir wissen, dafs die Cancellata in den Tagen des Medici-Papstes 4,5 m weiter ins Presbyterium hineingeschoben war und erst unter Gregor XIII. ihren jetzigen Platz erhielt? [1]) Jedenfalls mufste schon zur Zeit Leos X. ein Teppichpaar aufserhalb der Cancellata aufgehängt worden sein, selbst wenn, wie Bunsen annahm, auch die Altarwand mit zwei Arazzi geschmückt war. Aber auch diese Annahme ist nicht haltbar. Hatte nicht schon Sixtus IV. direkt über dem Hochaltar ein grofses Fresko Peruginos malen lassen? Trägt nicht die Thür rechts an der Altarwand, welch letztere nur 13,6 m lang ist, das Wappen Alexanders VI.? Das Fresko Peruginos und die Thür Alexanders VI., welche man unmöglich verhängen konnte, verhinderten jedenfalls rechts vom Hochaltar das Aufhängen eines Teppichs, und wenn er hier fehlen mufste, wird er links gegenüber ebensowenig angebracht gewesen sein.[2])

Wir dürfen also nunmehr behaupten, dafs Raffaels Teppiche nur für die Langwände der Kapelle bestimmt waren, und die historischen Darstellungen auf dem breiten Sockelstreifen unter jedem Teppich lassen wenigstens die Teilung der zehn Tapeten in zwei gleiche Hälften erkennen. Auf fünf Sockelbildern nämlich wird das Leben Leos X. bis zu seiner Papstkrönung erzählt, und den gleichen Raum nehmen Darstellungen aus dem Leben Pauli, von seiner Bekehrung bis zu seinem Erscheinen vor dem Präfekten von Achaja (Apostelgesch. 18, 12), ein. Hier also läfst sich deutlich eine Scheidung erkennen, die schon Bunsen annahm, denn ohne jeden Zusammenhang laufen die Vorgeschichte des regierenden Papstes und das Leben Pauli nebeneinander her, während in den zehn Hauptbildern Vorgänge aus dem Leben der Apostelfürsten in chronologischem Zusammenhange erzählt werden.

Allerdings ist dieser Zusammenhang von Bunsen völlig aufser Acht gelassen worden, dagegen werden wir ihm beistimmen müssen, wenn er die fünf Tapeten, mit den Leobildern an den Sockeln, links, die fünf Tapeten mit den Paulusdarstellungen rechts vom Altar der Kapelle angeordnet hat. Doch müssen wir die Altarwand selbst freilassen, und die Frage stellt sich uns dann so: Wie waren je fünf Teppiche Raffaels auf den sechs Feldern jeder der Langwände der Kapelle Sixtus' IV. angeordnet?

Es sind die Sockelbilder, welche zunächst die Verteilung der Teppiche auf die linke und rechte Wand der Kapelle bestimmen: diejenigen, welche an den Sockeln mit Darstellungen aus dem Leben Leos X. geschmückt waren — der wunderbare Fischzug, Weide meine Lämmer, Heilung des Lahmen, Tod des Ananias, Steinigung Stephani —, sah man links aufgehängt; rechts dagegen in den Hauptdarstellungen wie in den Sockelbildern waren Begebnisse aus dem Leben Pauli erzählt.

Weiter ergeben schon die ungefähren Mafse, dafs die fünf Teppiche mit ihren Bordüren auch jedesmal fünf Felder der Langwände bedeckten, im Gesamtumfang also genau den gemalten Teppichen in der Kapelle und den sie einfassenden Pilastern entsprachen. Nun werden aber entsprechend den Gemälden oben auch die unteren Wände der Sixtina in sechs Felder eingeteilt, und es mufs zunächst auffallen, dafs

---

[1]) Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I S. 158 ff.

[2]) Paul III. war es auch, welcher von Pierino del Vaga einen Entwurf anfertigen liefs für einen Arazzo, welcher den Wandstreifen unter dem Jüngsten Gericht Michelangelos bedecken sollte (vergl. Vasari, ed. Milanesi, V p. 623).



Die Vertreibung der Medici aus Florenz (1494)
Sockelbild von Raffaels Teppichgemälde »Weide meine Lämmer«
Linke Hälfte

auf beiden Seiten nur fünf Teppiche vorgesehen waren. Die Lösung des Problems ist einfach genug, wenn wir die Annahme gelten lassen wollen, dafs schon zur Zeit Leos X. rechts und links vom Eingang der Kapelle Tribünen errichtet wurden, wie es noch heute regelmäfsig geschieht.[1]) Diese nehmen die ganze Eingangswand und auf beiden Seiten das erste Feld unter den Wandgemälden ein, so dafs die Teppiche gerade dort begannen, wo die Tribünen aufhörten, und zwar waren je zwei Teppiche im Laienraume, je drei im Presbyterium aufgehängt, was sofort einleuchtet, sobald man die Cancellata an ihren ursprünglichen Standort zurückversetzt.

Die Anordnung der Teppiche im einzelnen bietet an der Epistelseite der Kapelle, also rechts vom Eintretenden, eigentlich keine Schwierigkeiten. Versteht sich doch die chronologische Reihenfolge bei Darstellung von Legenden- und Heiligenleben von selbst. Ein sicherer Anhaltspunkt ist hier sofort in der Tapete »Paulus im Kerker« gegeben. Dieser Teppich hat bei einer Höhe von 4,64 m nur eine Breite von 1,24 m und war also für das vierte Feld der rechten Wand bestimmt, welches gröfstenteils von der Sängertribüne eingenommen wird. Pauli Gefängnis und Befreiung durch das Erdbeben[2]) werden in der Apostelgeschichte 26ff. erzählt. Die Bekehrung Pauli (Apostelgesch. 9), die Blendung des Elymas (Apostelgesch. 13, 8) und das Opfer zu Lystra (Apostelgesch. 14) mit den dazugehörigen Sockelbildern gehen dem Gefängnis Pauli voraus; sie werden sich also zwanglos in den drei Feldern innerhalb des Presbyteriums anordnen lassen. Die Predigt Pauli in Athen (Apostelgesch. 17, 22) aber folgt auf die Errettung aus dem Gefängnis, sie mufs also für das zweite Feld des Laienraumes rechts neben der Cantoria bestimmt gewesen sein. So erscheinen die fünf Teppiche rechts von der Altar-

[1]) Leo X. war auch der erste Papst, welcher den Frauen die Teilnahme an den Messen in der Sixtina gestattete (vergl. Paris de Grassis, ed. Armellini p. 81).

[2]) Auch der Gott, welcher das Erdbeben verursacht, ist eine antike Entlehnung wie der ganz ähnliche Gott im Stich des Marcanton, das Urteil des Paris. (Vergl. die Studie von E. Löwy, Di alcune Composizioni di Raffaello ispirate a Monumenti antichi im Arch. stor. dell' arte II (1896) p. 241 ff.)



Die Vertreibung der Medici aus Florenz (1494)
Sockelbild von Raffaels Teppichgemälde »Weide meine Lämmer«
Rechte Hälfte

wand in streng chronologischer Reihenfolge aufgehängt: unter der Taufe Christi die Bekehrung Pauli mit den durch Paulus veranlafsten Christenverfolgungen im Sockelbilde; unter dem Reinigungsopfer der Aussätzigen das Fragment der Blendung des Elymas, dessen Sockelbilder verloren gegangen sind; unter der Berufung der ersten Jünger das Opfer zu Lystra mit dem Abschied des Johannes von Paulus (Apostelgesch. 13, 13) und der Lehre Pauli in der Synagoge (Apostelgesch. 13, 16) in den Sockelbildern; unter der Bergpredigt die Cantoria mit dem Gefängnis Pauli im Hauptfelde und dem Gesicht des Mannes aus Makedonien im Sockelbilde (Apostelgesch. 16, 9); unter der Schlüsselübergabe endlich die Predigt Pauli in Athen mit vier eng gedrängten Darstellungen im Sockel, welche als »Paulus Teppiche webend« (Apostelgesch. 18, 3), »Paulus in Korinth« (Apostelgesch. 18, 6), »Paulus Bekehrte taufend« (Apostelgesch. 18, 8) und endlich »Paulus vor Gallion« (Apostelgesch. 18, 12) wohl richtig erklärt worden sind.[1])

Ergiebt sich die Anordnung der fünf Teppiche an der Epistelseite der Kapelle aus der stets eingehaltenen chronologischen Folge und aus dem Arazzo neben der Cantoria klar und einfach genug, so scheint es zunächst unmöglich, auch die fünf Teppiche der Evangelienseite so unterzubringen, dafs die chronologische Reihenfolge sowohl der Hauptszenen wie des Papstlebens gewahrt wird. Schon die Auswahl des Stoffes mufs befremden, wenn man sich das Hauptthema vorhält, nach welchem in den Teppichen doch die Schilderungen aus dem Neuen Testament, die an der Eingangswand mit der Auferstehung schliefsen, einfach fortgesetzt werden sollten. Zwar wird man bei der hohen Bedeutung des Vorganges begreifen, dafs im »Weide meine Lämmer« noch einmal dieselbe Idee zum Ausdruck gelangt, welche Perugino bereits in der Schlüsselübergabe verkörpert hatte. In diesem Vorgang, wie er am Schlufs des Johannesevangeliums er-

[1]) Schon der Umstand, dafs die Predigt Pauli in Athen zeitlich dem Gefängnis folgt, mufste das Aufhängen eines Teppichs rechts an der Altarwand verbieten. Denn da der schmale Teppich mit dem Gefängnis Pauli stets neben der Cantoria gedacht werden mufs, so hätte die Predigt Pauli das Feld vorher füllen müssen und die chronologische Anordnung wäre preisgegeben worden.

zählt wird, schliefst man auch die ersten Darstellungen aus der Apostelgeschichte bis zur Steinigung Stephani ohne alle Mühe an. Auffallend aber bleibt es, dafs im »Wunderbaren Fischzug« die Berufung Petri noch einmal nach dem Lukasevangelium dargestellt wird,[1]) obwohl sie Ghirlandajo bereits an der Epistelseite nach dem Matthäusevangelium geschildert hatte. Es wird in der That unmöglich sein, dieses Teppichgemälde in irgend welchen chronologischen Zusammenhang mit den übrigen vier Tapeten zu bringen, denn der wunderbare Fischzug mit der darauf folgenden Berufung der vier ersten Jünger steht auch im Lukasevangelium naturgemäfs am Anfange des Jesuslebens und nicht am Schlufs.

So sucht man unwillkürlich für diese neue Darstellung der Berufung Petri nach einem besonderen Platz in der Teppichreihe der Evangelienseite, einem Platze, der die Wiederholung des längst gemalten Vorganges rechtfertigen und durch seine hohe Bedeutung für die Papstgeschichte gleichsam begründen möchte. Am Anfang der Reihe aber, im Laienraum rechts von der linken Tribüne, wird man den Teppich nur ungern aufhängen, schon weil hier der einzig passende Platz für das »Weide meine Lämmer« ist, welches im Neuen Testament von der Auferstehung zur Apostelgeschichte überleitet, und das auch in der Kapelle Sixtus' IV. thun mufste. Das Sockelbild des Fischzuges Petri verbietet diese Anordnung überdies, denn es ist von links nach rechts komponiert und zeigt uns links die Begrüfsung des zum Konklave einziehenden Medici-Kardinals durch die kriegerische Roma,[2]) rechts daneben die Reverenz der Kardinäle vor dem neuerwählten Papst.

Mit dieser Darstellung aber schliefst die Erzählung des Vorlebens Leos X. in den Sockelbildern überhaupt, und daraus ergiebt sich für den zugehörigen Teppich des wunderbaren Fischzuges als einzig möglicher Platz das letzte Feld in der Reihe zwischen Thron und Altarwand. Ein bedeutungsvoller Platz für ein bedeutungsvolles Bild, dessen Inhalt dem Nachfolger Petri so hoch stand, dafs er um seinetwillen die Einheit des Planes störte und die chronologische Folge unterbrach.

Aber die Zeitfolge ist dadurch in den grofsen Teppichgemälden doch nur ein einziges Mal unterbrochen, in den Sockelbildern mit dem Jugendleben des Giovanni de' Medici dagegen aufs strikteste durchgeführt worden. Man hatte nur nicht der Versuchung widerstehen können, die Teppichreihe an der Wand, an welcher sich der Thron des Papstes erhob, mit den beiden Darstellungen zu beginnen und zu schliefsen, dem »Weide meine Lämmer« und dem »Wunderbaren Fischzug«, welche die Suprematie des Apostelfürsten über die anderen Jünger Christi bezeugten. Thatsächlich setzte sich im »Weide meine Lämmer« der Bilderkreis, welcher in den Fresken mit der Auferstehung schlofs, in den Teppichen schräg gegenüber aufs zwangloseste fort, und hier unten sieht man im Sockelbilde gleichzeitig den ersten Akt der Leoverherrlichung dargestellt: die Vertreibung der Medici aus Florenz und die Flucht des Kardinals, der als Mönch

---

[1]) Lukas 5, 7. 8.

[2]) Die Kirchenfassade, welche man hinter der Personifikation der ewigen Stadt erblickt, ist die Fassade von S. Maria in Domnica, genannt »Navicella« auf dem Monte Celio, welche Leo X. als Kardinal wieder hergestellt hatte. — Eine Zeichnung zu oder nach der ganzen Komposition wird in Oxford bewahrt (vergl. Robinson, A critical account p. 257 n. 118). Der liegende Flufsgott rechts vor der Fassade ist eine freie Kopie nach dem heute im Louvre befindlichen Tiber, welcher unter Julius II. im Januar 1512 in der Nähe der Minerva ausgegraben wurde. (Vergl. die anschauliche Beschreibung eines Augenzeugen bei Luzio, Federigo Gonzaga [Arch. della Soc. Rom. IX (1886) p. 534 und 535].)

verkleidet ist. So werden also schon durch die Leobilder den beiden vornehmsten Teppichen der ersten Reihe ihre Plätze in der Kapelle angewiesen, und sind diese einmal bestimmt, so ergiebt sich die Anordnung der drei letzten Teppiche fast von selbst. Gelingt es nur in allen dreien, mit der historischen Zeitfolge der Darstellungen aus der Apostelgeschichte die Aufeinanderfolge der Vorgänge im Leben des Mediceers zu verbinden, so dürfen wir sicher sein, dafs Voraussetzung und Schlüsse richtig sind.

Sehr einfach ergeben sich die Resultate, zunächst was die grofsen Historiengemälde betrifft: die Heilung des Lahmen, der Tod des Ananias und die Steinigung Stephani, welche also mit dem »Weide meine Lämmer« zusammen die Evangelienseite der Kapelle schmückten, von der Tribüne beginnend, die Cancellata durchschneidend, bis zum Thron des Papstes. Die Zeitfolge ist hier streng beobachtet worden. Mit dem »Weide meine Lämmer« schliefst das Johannesevangelium; daran schliefst sich noch aufserhalb der Cancellata die Heilung des Lahmen (Apostelgesch. 3) an, und es folgen innerhalb der Cancellata der Tod des Ananias (Apostelgesch. 5) und die Steinigung Stephani (Apostelgesch. 7) links neben dem Papstthron. Damit ergiebt sich dann gleichzeitig der Zusammenhang mit der Pauluslegende gegenüber an der Epistelseite, denn hier setzt sich einfach mit der Bekehrung Pauli (Apostelgesch. 9) die Erzählung fort, welche nur am Ende der Evangelienseite durch den zwischen Thron und Altarwand aufgehängten »Wunderbaren Fischzug« unterbrochen worden ist.

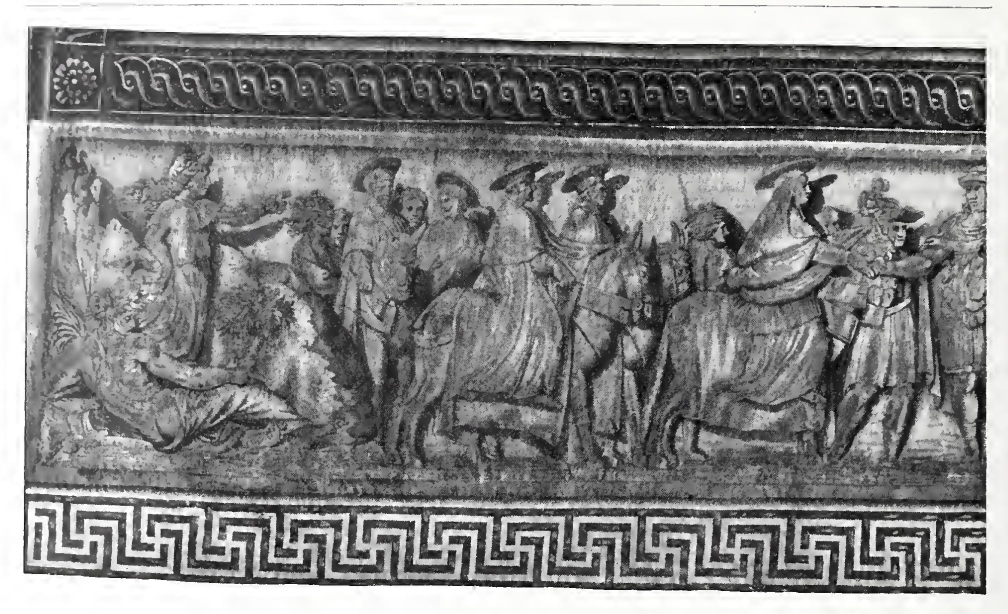
Dagegen sahen wir, dafs im Sockelbilde dieses Teppichs die Geschichte des Mediceer-Papstes sich fortsetzt und den glorreichen Abschlufs findet. Man hat die Grisaillen unter dem »Wunderbaren Fischzug« niemals anders erklärt als mit dem Einzug des Kardinals in Rom und seiner Begrüfsung als Papst im Jahre 1513. Ebenso übereinstimmend wurde das Sockelbild unter dem »Weide meine Lämmer« als die Plünderung des Mediceer-Palastes und als die Flucht des Kardinals aus Florenz im Jahre 1494 erklärt.[1]) Man wird auch diesen Anfang und diesen Schlufs sehr wohlerdacht und wirkungsvoll finden: vom tiefsten Fall führt das Geschick den Mediceer zur höchsten Höhe, zum »Culmen Apostolicum« empor! Wie aber wird es uns nun weiter gelingen, die Sockelbilder der drei Teppiche dazwischen mit dem Anfang und dem Ende in chronologischen Zusammenhang zu bringen? Jedenfalls müssen wir darauf verzichten, die Erklärung dieser Darstellungen so zu fassen, wie es Pietro Santi Bartoli (gest. 1700 in Rom) in seinen Stichen nach diesen Teppichen gethan hat.[2]) Trotz aller Willkür, mit welcher hier die Figuren zusammengestellt, auseinandergerissen und dann erklärt worden sind, haben die Unterschriften, welche Bartoli seinen Stichen gab, bis auf heute Geltung gehabt. Und sie verdienen in der That auch jetzt noch zum Teil unsere Zustimmung, zum Teil aber sind sie zu berichtigen.

Die Predella unter der Heilung des Lahmen ist in drei Felder eingeteilt. In der Mitte sieht man ein auch gegenüber wiederholtes Emblem, ein Löwenpaar von üppigem Lorbeergebüsch umgeben, eine Huldigung für den Namen des Papstes. Links reitet entblöfsten Hauptes ein Kardinal, von einem Laiengefolge umringt, auf eine liegende Göttin zu, in welcher man sofort eine Kopie der Ariadne des Vatikanischen Museums

---

[1]) Vergl. Passavant, Rafael von Urbino p. 230 ff. Hier finden sich über die Kartons und die Teppiche Raffaels überhaupt die wertvollsten Notizen.

[2]) Herausgegeben von der Chalkographischen Gesellschaft zu Rom. Fischel (Raphaels Zeichnungen) läfst das Eingehen auf diese, immerhin recht merkwürdigen Kompositionen der Schüler Raffaels schmerzlich vermissen.

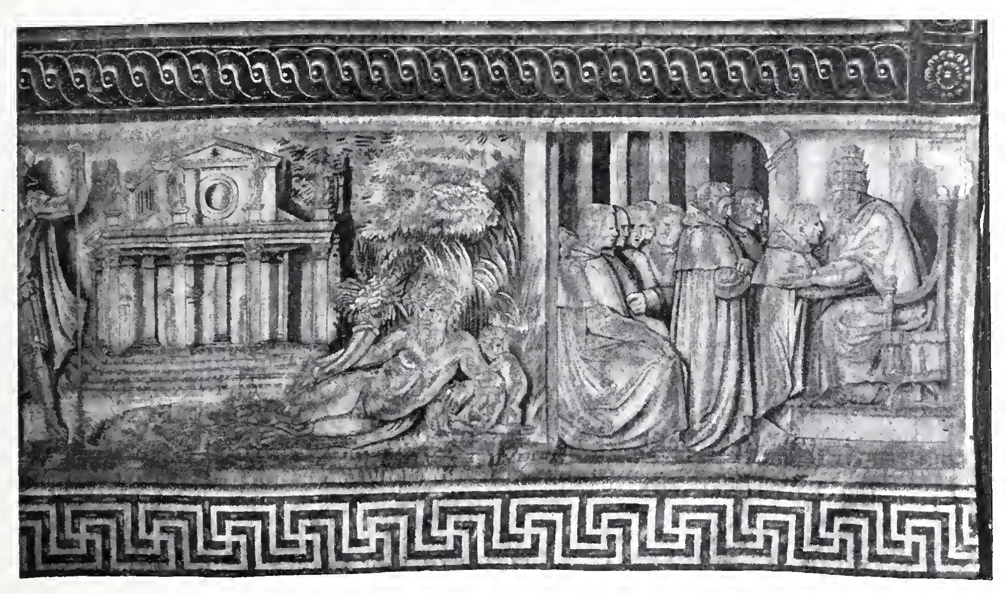


Einzug und Krönung Leos X. in Rom (1513)
Sockelbild von Raffaels Teppichgemälde »Die Berufung Petri«
Linke Hälfte

erkennt.[1]) Rechts erscheint der Kardinal mitten im Schlachtgetümmel, wie er sich mit der ausgestreckten Rechten einem heransprengenden Kriegsmanne ergiebt. Diese letzte Darstellung ist schon von Bartoli und allen, die ihm folgten, als die Gefangennahme des Giovanni de' Medici in der Schlacht bei Ravenna am 11. April 1512 richtig erklärt worden. Weniger glücklich war die Deutung der anderen Darstellung als Flucht oder Befreiung des Kardinals aus der Gefangenschaft, schon weil in der Reihenfolge die letztere der ersteren vorausgeht. Man wird in diesem Bilde vielmehr eine Erinnerung an die Reisen des jungen Kardinals erkennen dürfen, welche er in den Jahren 1499 und 1500 in Begleitung seines Vetters Giulio nach Deutschland und Frankreich incognito — daher vielleicht der abgezogene Kardinalshut — unternahm. Dann folgt in streng chronologischer Anordnung auf die Flucht aus Florenz (1494) eben diese Reise ins Ausland (1499), und an diese schliefst sich weiter die Gefangennahme in Ravenna (1512) an.[2])

[1]) Ich verdanke die Beobachtung Herrn Dr. R. Delbrück. Auch Raffael selbst hat die vielbewunderte Statue, die im Hof des Belvedere aufgestellt war, kopiert und für die Kalliope im Parnafs verwandt (vergl. Passavant, Raffael II, p. 511, der die Beobachtung zuerst gemacht hat). Eine andere Zeichnung aus der Schule Raffaels, nach der Ariadne, die man damals Kleopatra nannte, befindet sich in Oxford (Robinson p. 302, n. 160). »Figura divina è stata fatta da' Greci« sagt Vasari von dieser Statue, für welche Daniele da Volterra eine Grotte bauen mufste (Vasari, ed. Milanesi VII, p. 58); vergl. ferner Michaelis, Der Statuenhof im vatikanischen Belvedere (Jahrb. des Arch. Inst. V (1890) p. 19), wo Raffaels Zeichnung (Wien, Albertina S. R. 262) abgebildet ist.

[2]) Vergl. für die Bedeutung dieser Darstellungen: Vita e Pontificato di Leone X di Guglielmo Roscoe, trad. Bossi, Milano 1816, I p. 231; II p. 107; III p. 127, p. 163, p. 167; IV p. 9.



Einzug und Krönung Leos X. in Rom (1513)
Sockelbild von Raffaels Teppichgemälde »Die Berufung Petri
Rechte Hälfte

Natürlich waren die jüngsten Vorgänge im Leben des Mediceers den Schülern Raffaels, welche alle Kompositionen des Frieses entworfen haben, in besserem Gedächtnis als die früheren. Und der Wille des Papstes wird auch hier die Auswahl bestimmt und die besonders eingehende Schilderung der bedeutungsvollen Ereignisse des Jahres 1512 gewünscht haben. Der Fries unter dem Tod des Ananias ist wiederum dreigeteilt, und wiederum sieht man in der Mitte ein Löwenpaar. Links ist eine Volksversammlung dargestellt, welche sich um einen Redner schart, rechts sieht man einen Kardinal hoch zu Rofs, welcher im Begriff ist, in eine Stadt einzuziehen, deren Bürger ihm hülfeflehend entgegenkommen. Bartoli wollte in dem ersten Bilde in dem Redner den Gonfaloniere Ridolfi erkennen, der sein Amt nur wenige Monate während der Restitution der Medici bekleidete, in der Darstellung rechts erkannte er die Rückkehr des Kardinals Giovanni nach Florenz. Keine der beiden Erklärungen dürfte das Richtige treffen. Die Volksversammlung bezieht sich auf eine berühmte Rede, welche der erbitterte Feind der Medici, der Gonfaloniere Soderini kurz vor ihrer Rückkehr nach Florenz vor der Versammlung der Florentiner Bürger hielt;[1] die Empfangsszene gegenüber bezieht sich jedenfalls auf den Einzug des Kardinals in das unglückliche Prato, wo er sich durch seine Milde Achtung erwarb und vor allem die Frauen erfolgreich vor den Gewaltthätigkeiten der spanischen Truppen zu schützen versuchte. Beide Er-

[1]) Besonderes Interesse erregt die nackte Kolossalfigur vor dem Palast. Es ist der David Michelangelos, welcher hier von der Schule Raffaels kopiert worden ist. Seit dem 18. Juni 1504 stand die Statue auf der Ringhiera vor dem Palazzo Vecchio (vergl. über die Aufstellung G. Clausse, Les San Gallo I p. 226). — Pietro Soderini, der Freund und Gönner Michelangelos starb im Jahre 1522 in Rom und liegt in S. Maria del Popolo begraben. Sein Grabdenkmal führte Rovezzano in der Carmine-Kirche in Florenz aus (rechte Seitenwand im Chor).

eignisse gingen der Restitution der Medici im Jahre 1512 unmittelbar voraus, und diese sehen wir denn auch im Sockelbilde unter der Steinigung Stephani neben dem Papstthron dargestellt. Hier erscheint der Kardinal wiederum zu Pferde von einem glänzenden Gefolge geistlicher und weltlicher Herren umringt. Eine weibliche Figur — Florenz selbst — geht ihm mit erhobenen Armen entgegen, und hinter ihr wird ein liegender Flufsgott sichtbar — der Arno, — welcher ein Füllhorn in der Rechten hält. Von allen Aufzügen des Kardinals, die in den Sockelbildern mit so monotoner Einförmigkeit wiederholt sind, ist dieser der feierlichste; bedeutete er doch auch seine Rückkehr in die Vaterstadt nach achtzehnjähriger Verbannung!

Man sieht, wie sich das Leben des zukünftigen Papstes in diesen Teppichfriesen in aufsteigender Linie vorwärts bewegt. Auf den Einzug in Florenz folgt in dem letzten Teppich auf der anderen Seite des Thrones unmittelbar der Einzug in Rom und die Erhöhung auf den päpstlichen Stuhl, womit die Vorgeschichte Leos X. glanzvoll abschliefst.

Fassen wir zusammen, was wir im einzelnen verfolgen mufsten, so ergiebt sich die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Kapelle Sixtus' IV. als die folgende:

I. Linke Langwand (Evangelienseite)

1. Unter der Rotte Korah: Die Berufung Petri (Weide meine Lämmer) (Joh. 21). Sockelbild: Die Vertreibung der Mediceer aus Florenz im Jahre 1494.
2. Unter der Gesetzgebung auf Sinai: Die Heilung des Lahmen (Apostelgesch. 3). Sockelbilder: Reisen des Kardinals im Ausland 1499—1500; Schlacht bei Ravenna 1512.
3. Unter dem Durchzug durchs rote Meer: Der Tod des Ananias (Apostelgesch. 5). Sockelbilder: Die Rede Soderinis; Einzug des Kardinals in Prato (1512).
4. Unter dem Jugendleben des Moses: Die Steinigung Stephani (Apostelgesch. 7). Sockelbild: Einzug des Kardinals in Florenz (1512).
5. Unter der Beschneidung des Mosesknaben: Der wunderbare Fischzug (Luk. 5). Sockelbilder: Einzug des Kardinals zum Konklave in Rom und seine Wahl zum Papst im Jahre 1513.

II. Rechte Langwand (Epistelseite)

6. Unter der Taufe Christi: Pauli Bekehrung (Apostelgesch. 9). Sockelbild: Christenverfolgungen auf Anstiften Pauli (Apostelgesch. 9).
7. Unter dem Reinigungsopfer der Aussätzigen: Die Blendung des Elymas (Apostelgesch. 13, 8). Sockelbilder verloren.
8. Unter der Berufung der ersten Jünger: Das Opfer zu Lystra (Apostelgesch. 14). Sockelbilder: Abschied des Markus von Paulus (Apostelgesch. 13, 13) und Paulus in der Synagoge lehrend (Apostelgesch. 13, 16).
9. Unter der Bergpredigt Christi: Befreiung Pauli aus dem Kerker (Apostelgesch. 16, 26). Sockelbild: Paulus nach Makedonien berufen (?) (Apostelgesch. 16, 9).
10. Unter der Schlüsselübergabe: Pauli Predigt in Athen (Apostelgesch. 17, 22). Sockelbilder: Paulus Teppiche webend (Apostelgesch. 18, 3); Paulus predigt den Juden von Korinth (Apostelgesch. 18, 6); Paulus tauft die Heiden in Korinth (Apostelgesch. 18, 8); Paulus vor dem Richterstuhl des Gallion (Apostelgesch. 18, 12).

Wie wohldurchdacht erscheint uns nun in dieser Anordnung die Auswahl der Kompositionen der Teppiche und ihrer Sockelbilder! Sie füllten die Langwände der Kapelle aus bis zu den Tribünen und erzählten in streng chronologischer Reihenfolge

die Acta Apostolorum, das in den Wandbildern Dargestellte einfach fortsetzend. So hatte schon Sixtus IV. in dem grofsen Marmorschrein über dem Petersgrabe die Thaten der Apostelfürsten bis zu ihrem Martyrium verherrlichen lassen. Nur der wunderbare Fischzug fällt zeitlich aus dem Thema heraus und ist zwischen Papstthron und Altarwand mitten in die Reihe eingeschaltet. Wir fanden den Grund in dem Wunsche des Papstes, Anfang und Ende der Langwand der Kapelle, an welcher sich sein Thron erhob, mit den Darstellungen zu schmücken, die als die Grundpfeiler seine Machtstellung auf Erden stützten: mit der Berufung Petri und der Übertragung des höchsten Hirtenamtes an ihn. Dagegen hat die Schilderung des Vorlebens Leos X. auch durch die Einschiebung der Berufung keine Unterbrechung erlitten, und ebenso streng ist die Zeitfolge in den grofsen und kleinen Teppichbildern beobachtet worden, welche das Paulusleben illustrieren.

Von den als Pilaster behandelten Bordüren, welche die einzelnen Teppiche voneinander trennten, haben sich heute noch sieben erhalten. Man sieht auf ihnen die Jahreszeiten, die Parzen, die drei theologischen Tugenden, Herkules mit der Himmelskugel und die Stunden dargestellt; zwei der Bordüren zeigen nur Groteskenschmuck, und auf allen prangt oben das Wappen Leos X. Der Platz der Jahreszeiten, der Parzen, der Tugenden und des Herkules ist nicht verändert worden, denn diese Bordüren sind an die Teppiche selbst angewebt. Jahreszeiten und Parzen fassen den Teppich »Weide meine Lämmer« ein; die Tugenden sind rechts an den »Tod des Ananias« angewebt, das Pilasterornament mit dem Herkules (teilweise ergänzt) links an die Predigt von Athen. Rechts mag sich hier ursprünglich eine Bordüre mit der Darstellung der Künste befunden haben, wie man es in der Serie der Teppiche sieht, welche in Wien bewahrt werden und aus Mantua stammen.[1]) Zu den Tugenden, den Stunden, den Jahreszeiten und Sternbildern gesellen sich die sieben freien Künste fast immer in den grofsen Freskenzyklen des Quattrocento.

Die Groteskenbordüre, an welche die Monmorency-Inschrift gewebt ist, sah Cancellieri noch neben der Bekehrung Pauli.[2]) Heute sind beide Bordüren mit Groteskenschmuck sowie auch die Bordüre mit den Stunden willkürlich aufgehängt. Wahrscheinlich ist uns von dem ganzen Vorrat der Bordüren wenig verloren gegangen. Denn ein Pilasterornament genügte, um zwei Teppiche zu trennen, und weder an der Cancellata noch rechts und links vom Papstthron scheinen Bordüren aufgehängt gewesen zu sein. Hier aber kann man erst zu bestimmten Resultaten gelangen, wenn es gelungen sein wird, die Mafse der Teppiche zu nehmen und auf die Wände der Sixtina zu übertragen. Und es ist zu hoffen, dafs hierzu Gelegenheit und Möglichkeit sich bald einmal bieten werden.

---

[1]) Vergl. Gerspach, Les actes des Apôtres in der Revue de l'art chrétien (1901) XII p. 91 ff. Hier ist auch Bunsens Anordnung der Teppiche zum erstenmal angezweifelt worden, allerdings ohne dafs ein Versuch gemacht worden wäre, die verworfene Anordnung durch eine bessere zu ersetzen.

[2]) Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie (Roma 1790) p. 287.

DIE ANORDNUNG DER TEPPICHE RAFFAELS. EINE NOTIZ VON WILHELM BODE.

Die Instandsetzung der Teppichfolge Raffaels im Berliner Museum behufs ihrer Überführung in einen besonderen Raum des Kaiser Friedrich-Museums hat mir eine Beobachtung aufgedrängt, die für die Frage ihrer Anordnung nicht ohne Bedeutung scheint. Der vorstehende Aufsatz veranlafst mich, hier kurz darauf hinzuweisen.

Die Einrahmung unserer Teppiche schliefst nach innen auf allen Seiten mit einer kurzen glatten Wandung ab, die perspektivisch nach dem Bilde zu verkürzt ist. Diese schmalen Wände sind zum Teil im Schatten, zum Teil im Licht gehalten, und zwar liegt die obere Leiste bei allen im Schatten, die untere immer im Licht; bei vier Teppichen ist aufserdem die rechte Seitenleiste beschattet und die linke belichtet, bei vier anderen ist es umgekehrt, während beim neunten Teppich (der zehnte mit der Befreiung des Paulus fehlt in der Berliner Folge) beide Seitenwände im Licht sind. Daraus dürfen wir den Schlufs ziehen, dafs der Künstler für die Aufstellung der Teppiche eine grofse Lichtquelle an einer Schmalwand der Kapelle vorfand oder annahm und dafs je vier Teppiche an den beiden Langwänden, der neunte (und wohl zweifellos auch der zehnte) dagegen auf der Schmalwand unter dem Fenster angebracht waren.

Dieses Ergebnis wird dadurch noch unterstützt, dafs von der oberen Leiste auf die belichtete Seitenleiste, sowie von der beschatteten Seitenleiste auf die untere Leiste dieser Einrahmung regelmäfsig ein kurzer Schatten fällt, der nicht etwa gleich grofs oder gar willkürlich ist, sondern sich allmählich abstuft, offenbar je nach der gröfseren Entfernung des Teppichs vom Fenster. Daraus ergiebt sich, wie mir scheint, die beabsichtigte Reihenfolge der Teppiche mit Notwendigkeit: je kürzer diese kleinen Schatten auf den belichteten Wänden sind, desto näher war der Teppich am Fenster. Die gleiche Beobachtung konnte ich bei den beiden anderen Folgen der Teppiche machen, soweit dieselben die gleiche oder ähnliche Einrahmung haben und soweit mir die Nachbildungen derselben vorlagen. Auch der Lichteinfall in den Kompositionen stimmt mit der ihrer Einrahmungen überein. Am auffälligsten zeigt sich dies in den Sockeldarstellungen der vatikanischen Teppiche, von denen im vorstehenden Aufsatz ausführlich die Rede ist.

Die Anordnung der Teppiche wäre danach die folgende. Auf der rechten Langwand vom Eingang aus: Der wunderbare Fischzug — Weide meine Lämmer — Die Heilung des Lahmen — Der Tod des Ananias. Dann an der Altarwand, unter dem Fenster, Pauli Befreiung und Pauli Bekehrung. Auf der linken Langwand in umgekehrter Folge: Die Steinigung Stephani — Das Opfer zu Lystra — Die Blendung des Elymas — Pauli Predigt in Athen. Bis auf zwei Abweichungen stimmt diese Reihenfolge mit der historischen Abfolge überein.



Abb. 1. Giuliano da Sangallo
Komposition nach antiken Motiven
(Uffici, No. 1799v)

GIULIANOS DA SANGALLO FIGÜRLICHE KOMPOSITIONEN

VON CORNEL VON FABRICZY

Die Londoner National Gallery bewahrt seit etwa einem halben Jahrhundert ein ins Rund komponiertes Halbfigurenbild der Madonna mit Kind, dem Täufer und einem Engel, das auf der Rückseite der Holztafel, worauf es in Tempera gemalt ist, in den Schriftzügen des XVI. Jahrhunderts den Namen Giulianos da Sangallo trägt.[1]) Dies hat einen namhaften Kenner in unseren Tagen zu der Deutung veranlafst, wir besäfsen in dem fraglichen Gemälde ein eigenhändiges Werk — das einzig bekannte — des berühmten Florentiner Baumeisters. Dem ist nun keineswegs so, wie der Vergleich desselben mit den in den folgenden Zeilen zu besprechenden Zeichnungen des Meisters unzweifelhaft darthut. Das Richtige trifft wohl der Katalog der Sammlung mit der Angabe, das Bild scheine einst im Besitze Sangallos gewesen zu sein. In dessen Zuschreibung an Alessandro Botticelli geht er freilich, wie sonst auch noch bei einigen anderen diesem Meister beigelegten Stücken der Galerie, irre: es kann nur den Anspruch erheben, die mittelmäfsige Arbeit eines Schülers zu sein.

Können wir sonach das Londoner Bild als Zeugnis für die Bethätigung Giulianos als Maler nicht ins Feld führen, so besitzen wir dagegen in einigen authentischen Zeichnungen seiner Hand den Beweis, dafs er sich zum mindesten in malerischen Kompositionen versucht hat. Ob er die eine oder andere seiner Skizzen auch in Farben aus-

---

[1]) Die Beschreibung des Bildes im Katalog von 1898 p. 182 lautet: Nr. 275. The Virgin and Child, St. John the Baptist, and an Angel. The Virgin richly dressed in gold brocade, is holding the Child to her bosom. St. John and the Angel are standing one on each side, a little behind the Virgin, in the act of adoring the Divine Infant. Half-figures, small life-size. In tempera on wood, circular, 2 ft. 9 in. in diameter. This picture appears to have originally belonged to the celebrated architect Giuliano da San Gallo; his name, in the manner and orthography of the 16th century, is written on the back — M. Giuliano da San Ghallo. In the last century it was the property of the Abate Carlo Bianconi at Milan u. s. w. Crowe und Cavalcaselle (d. A. Bd. III S. 177) führen unser Gemälde unter den dem Botticelli zugeschriebenen Galeriebildern mit dem Zusatz: »von geringem Wert« an.

geführt, bleibt zweifelhaft; bisher ist unter den uns bekannten italienischen Gemälden keines zum Vorschein gekommen, das sich auf eine derselben zurückführen liefse.

Wohl die früheste und stilistisch auch interessanteste der in Rede stehenden Handzeichnungen findet sich auf der Rückseite des zweiten Blattes von Sangallos bekanntem Zeichnungsbuch in der Barberinischen Bibliothek zu Rom. Dessen Titelinschrift bezeichnet das Jahr 1465 als den Termin, wo der damals kaum Zwanzigjährige die Aufnahmen für seinen Kodex begann. Da nun unsere Komposition (s. beiliegende Tafel) eine der ersten Seiten der ursprünglich aus zehn, jetzt noch aus neun Doppelblättern bestehenden ersten Heftlage einnimmt, welche die frühesten Zeichnungen des Kodex enthält, und die erst beim Einbinden desselben 1485 von ihrer ursprünglichen Blattgröfse (27 cm Breite auf 39 cm Höhe) durch oben und rechts daran geklebte Pergamentstreifen auf ihr jetziges Format (39 auf 45$^1/_2$ cm) gebracht wurde, so wird ihre Entstehung nicht viel nach dem Jahre 1465, auf alle Fälle aber vor 1485 anzusetzen sein.[1]) Für die erste, frühere Datierung spricht übrigens auch die durchweg zarte, stellenweise sogar zaghafte Linienführung, verglichen mit dem ungemein sicheren, kräftigen Duktus seiner Hand, wie er uns weiterhin in einigen späteren Zeichnungen begegnen wird.

Die ursprüngliche Blattgröfse nun von Folio 2^v füllt fast ganz ein in einen Kreis von 21 cm Durchmesser hineingezeichneter Kompositionsentwurf. Mit Silberstift entworfen, danach in einzelnen Teilen mit der Feder in schwarzer Tusche nachgezogen bezw. ausgeführt, in der Hauptgestalt sogar von späterer fremder Hand in den Schatten laviert, stellt er die Maria in ganzer Figur dar, wie sie von einer Korona von sechs Engeln umgeben dem ihr von dreien derselben emporgereichten Christkind die Rechte entgegenstreckt, die dieses ergreift, während die Linke der Mutter auf ihrem Busen ruht. Leider ist der ungemein zarte und geniale Strich des Silberstifts durch das Übergehen mit der Feder seines Duftes beraubt und vergröbert; namentlich aber die Gestalt der Jungfrau durch den aufdringlichen und unfeinen Schattenauftrag ihres ursprünglichen Charakters fast völlig entkleidet. Das Feinabgewogene der Komposition, die Delikatesse der Silberstiftführung, soweit diese noch unberührt ist, einzelne physiognomische Züge, die Fufs- und Handform Marias, sowie das fächerförmig auf den Boden gebreitete Ende ihres Mantels verleiten den Beschauer, in der Skizze auf den ersten flüchtigen Blick die Hand Botticellis zu sehen. Allein nähere Prüfung belehrt ihn bald eines anderen.

Abgesehen davon, dafs kein Grund zu der Annahme besteht, Sangallo hätte sich von Botticelli in sein Zeichenbuch eine Komposition eintragen lassen, sind in letzterer vor allem die Anklänge an Verrocchio viel mehr in die Augen springend, als in irgend einem Werke Botticellis; dagegen fehlt jede Reminiszenz an Fra Filippo, wie sie gerade Sandros früheste Arbeiten aufweisen — und als solche müfste ja unsere Zeichnung bei dem gleichen Alter beider Meister und dem oben über die Entstehungszeit des Blattes Gesagten betrachtet werden. Man beachte nur, um sich von dem Begründeten der ersteren Behauptung zu überzeugen, die entschiedene, männliche Pose der Madonna, ihren kleinen Kopf auf dem starken Halse (der auch bei der Mehrzahl der Engel sich wiederholt), das Knochengerüst und die dadurch bedingte Form des Kopfes, die Form von Mund und Nase, wie die wellige Linie der Augenbrauen. Alles dies treffen

[1]) Betreffs des hier über die Zusammensetzung des Barberinischen Zeichnungsbuchs Gesagten vergleiche man die ausführlichen Darlegungen in der Schrift des Verfassers: Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen Giuliano da Sangallos, Stuttgart 1902, S. 11 ff.



GIULIANO DA SANGALLO

ENTWURF ZU EINEM MARIENBILDE

(CODEX BARBERINUS FOL. 2v)

16



wir so oder ähnlich bei Verrocchio, nicht aber bei Botticelli. Die starke, spitz vorspringende Nase des rechts unten, zu Füfsen Marias sitzenden Engels entspricht völlig, wie auch sein Profil zu gutem Teile, denen des Täufers auf Verrocchios einzig authentisch überliefertem Bilde; das gleiche gilt vom Schnitt des Mundes und der auch bei dem Engel welligen Linie der Brauen. Der Engelskopf zunächst links von der Madonna mit dem schmerzlich geöffneten antikisierenden »Statuenmunde« und den Schneckenlocken kommt bei Botticelli nirgends ähnlich vor; er steht in seinem Charakter jedenfalls Verrocchio viel näher. Auch der nächste Engelskopf mit dem ehrfurchtsvoll zur Gottesmutter erhobenen Blick und dem feinen Stumpfnäschen scheint nur der ins Profil gesetzte Genosse zu sein, der in Verrocchios Taufe dem Heiland zunächst kniet, und das Profil, namentlich aber die Haaranordnung des untersten, links vor Maria gelagerten Engels erinnert durchaus an den sogenannten Leonardo-Engel des Verrocchiobildes.



Abb. 2. Giuliano da Sangallo
Entwurf eines Judithbildes
(Sieneser Skizzenbuch Fol. 32r)

Dagegen ist die Komposition im Rund ganz und gar vom Geist Botticellis, von seinem feinen Gefühl für Schönheit und Flufs der Linien, von seiner empfindungsvollen Grazie erfüllt. Man betrachte daraufhin das wunderbar harmonisch konzipierte Motiv des Emporreichens des Christkindes und halte es mit den analogen in den Madonnenbildern aus dem Kreise Botticellis im Museum von S. Maria Nuova, in dem zu Neapel und im Hospital der Innocenti (letzteres eher von einem Mitschüler Sandros bei Fra Filippo herrührend) zusammen, um sich zu überzeugen, dafs Sangallo das Motiv viel bedeutender gestaltet hat. Man beachte das schöne Kompositionsmotiv der beiden oberen Engel rechts von der Jungfrau und sehe, mit wie innigem Ausdruck sie ihre Köpfe gegeneinander lehnen — ein Gedanke, dem wir im Œuvre Botticellis nur ein-

mal ausnahmsweise begegnen im grofsen Rundbild der Madonna mit sechs Engeln in den Uffizien, der aber dort nicht so intim gefafst und gestaltet ist, weil der sein Haupt blofs gegen die Schulter seines Nachbars lehnende Engel den Kontakt der gleichartigen Gefühle nicht so prägnant zum Ausdruck bringt. — Andererseits erreicht ja selbstverständlich Giuliano in seiner Skizze nicht die Intensität des Seelenausdrucks, die in Botticellis gemalten Charakteren lebt; immerhin bleibt es aber bewundernswert, wie viel auch davon der auf dem Gebiete figürlicher Komposition ja blofs dilettierende Künstler durch die blofsen Umrifslinien seiner Zeichnung auszudrücken vermocht hat.

Aufser dem eben beschriebenen Blatte suchen wir im ganzen Bestande der Zeichnungen des Barberinakodex vergebens nach einer malerischen Komposition; um eine zweite solche von Giulianos Hand zu finden, müssen wir sein Skizzenbuch in der Kommunalbibliothek zu Siena durchblättern. Da begegnet uns auf Blatt Nr. 32^{r} der Entwurf zu einer Judith, im Begriffe, das Haupt des Holophernes in ein von ihrer Magd bereit gehaltenes Becken zu senken (Abb. 2; Blattgröfse: 12,2 cm Breite auf 18,3 cm Höhe). Hier hat sich der Stil unseres Meisters schon zu voller Selbständigkeit entwickelt. Nur etwa noch in der sentimental geneigten Kopfhaltung der Heldin und in dem — hier widersinnigen — Bewegungsmotiv ihrer Helferin läfst er sich noch von Botticellis kleinem Uffizienbilde einigermafsen beeinflussen; im übrigen gehört die keineswegs ungeschickte Komposition sowohl im ganzen als in ihrer formalen Durchgestaltung durchaus ihm zu eigen. Das Einzelne der Faltengebung mit den länglichen Augen erinnert in manchem an die Barberinische Madonna, jedoch fällt ihr Gewand in schwereren, mehr stilisierten Mafsen, während das aus leichtem Stoffe gewebte Kleid der Judith in kapriziös bewegten Motiven um ihre schlanken Glieder flattert. Sowohl an ihm als am Gewande der Alten bemerken wir schon jene teils schlangenförmig gewundenen, teils in mehr oder weniger regelmäfsigen Festons ausgezackten Säume, denen wir in der Folge noch ausgesprochener an einigen späteren Zeichnungen Sangallos in den Uffizien begegnen werden. Wie sehr sich der Zug seiner Hand an diese Manier gewöhnt hatte, ersehen wir aus der Darstellung des Sockels der Trajanssäule auf Folio 18^{v} des Codex Barberinus (Abb. 3). Die beiden, ihre Inschriftstafel haltenden Siegesgöttinnen zeigen an ihren gebauschten Gewändern ganz analoge Konturlinien, die wir selbstverständlich an den Originalen vergebens suchen. Ja, die Vorliebe unseres Meisters für die Schlangenlinie erstreckt sich in dem betrachteten Falle bis auf die Haarbehandlung. Übrigens giebt eben das besprochene Blatt des Barberinakodex einen Begriff davon, mit welch minutiöser Sorgfalt, mit wie grofsem zeichnerischen Können Sangallo seine Kopien nach antiken Denkmälern ausführte, wenn ihm daran gelegen war. Um nun zur Judith zurückzukehren, so bemerken wir noch, dafs das Haupt des Holophernes dem Kopf eines Greisen auf einem der obenerwähnten Uffizienblätter ganz auffallend ähnelt. Übrigens ist die Sieneser Skizze in den Umrissen ebenso frei als sicher, in der durchgängigen Behandlung mit der Feder breiter und gleichmäfsiger, aber weniger delikat als die Madonna des Barberinischen Zeichnungsbuchs durchgearbeitet. Namentlich in den Schatten hat der Künstler, um die Tiefen herauszubringen, mehrere Strichlagen übereinander gesetzt, wodurch sie stellenweise unklar und schmutzig geworden sind.

Die Albertina zu Wien bewahrt ein auf Botticelli getauftes Blatt, das die Judithkomposition in Siena völlig getreu wiedergiebt (Scuola Romana 54; phototypisch reproduziert in der von Schönbrunner herausgegebenen Auswahl ihrer Handzeichnungen Bd. I, Nr. 33). Ursprünglich — wie noch heute in der Figur der Magd — blofs in den Umrissen skizziert, ist die Gestalt der Judith von späterer Hand in Konturen und Schatten mit breitem Tuschpinselstrich übergangen und mit lichtbraunen »Druckern«

versehen, wie zur Nachbildung in Clair-obscur. Nur die Ausarbeitung des Holophernes-kopfes mit der Feder gehört dem ursprünglichen Kopisten an. Dafs die Kopie Giuliano da Sangallo selbst angehört, wie Fr. Wickhoff annimmt,[1]) ohne ihr Verhältnis zum Sieneser Blatte zu erörtern, ist aus mehr als einem Grunde zu bezweifeln. Was hätte den Meister veranlassen sollen, dies letztere Strich für Strich genau zu wiederholen? Auch zeigen die Gewänder, trotz genauesten Anschlusses an das Original in den Motiven, doch in der Behandlung des Faltenwurfs eine von der seinen verschiedene Hand. Dieselbe ist freier im Zug; es fehlen bei ihr sowohl die schlangenförmig gewundenen als die festoniert ausgezackten Gewandsäume, und die kapriziösen Knicke und Bogen Giulianos mit ihren manierierten »Augen« haben sich in flüssige, der Art Botticellis näher stehende Faltenzüge verwandelt. Dagegen hat die Freiheit und Sicherheit der Zeichnung, besonders an den nackten Extremitäten, trotz des augenscheinlichen Bestrebens, auch darin die Art des Originals möglichst treu festzuhalten, bedeutenden Abbruch gelitten. Endlich ist im physiognomischen Ausdruck, namentlich bei der Judith, an Stelle der Naivität des Quattrocento das Pathos des Cinquecento getreten (was aber wohl hauptsächlich auf Rechnung der späteren, mit dem Pinsel operierenden Hand zu setzen sein möchte). Alle diese Momente, denen wir auch sonst in Zeichnungen Antonios, des jüngeren Bruders Giulianos, begegnen (s. die vorhergehende Anmerkung), veranlassen uns, die Albertina-Judith ihm und nicht Giuliano zuzuweisen.

Auch das Sieneser Taccuino des letzteren enthält aufser dem Judithblatte sonst keine figürliche Originalkomposition. Dagegen bieten uns die Zeichnungen des Meisters in den Uffizien noch einige Beispiele von solchen. Zwar können wir unter sie die auf Blatt Nr. 1567^{v} (Categoria Architetture)[2]) skizzierte weibliche Figur nicht rechnen, da sie blofs eine freie Kopie der ersten (links) unter den vier Kardinaltugenden auf der einen Freske Botticellis aus Villa Lemmi, jetzt im Louvre, ist.[3]) Immerhin bleibt die Skizze interessant als Zeugnis des Eindruckes und Einflusses dieses Meisters auf Giuliano. Die genannten Fresken entstanden bald nach 1486, dem Zeitpunkt der Vermählung Lorenzo Tornabuonis mit Giovanna Albizzi, und offenbar wenig später werden wir

[1]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1892, Bd. XIII, Teil II, S. CLXXXV. Der genannte Forscher schreibt dort auch ein zweites Blatt der Albertina (Scuola Romana 55) Giuliano zu. Es zeigt auf dem Rekto eine historische Szene in antikem Gewande: einen Feldherrn, der, einen Brief lesend, aus seinem Zelte tritt, während rechts eine Gruppe junger Krieger sich wegwendet, um jenen in der Lektüre nicht zu stören (Federzeichnung braun und grau laviert). Das Verso enthält eine flüchtige Federskizze für die Aufstellung des Laokoon in einer dorischen Nischenarchitektur (reproduziert bei H. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons. Leipzig 1881, Taf. V). In beiden Zeichnungen vermögen wir nichts von dem Strich Giulianos zu erkennen, sehen darin vielmehr die Hand seines Bruders und Schülers Antonio des Älteren. Diese Zuteilung wird auch durch Thodes Urteil (a. a. O. S. 15) bestätigt. Denn die Zeichnungen jenes Skizzenbuches im Besitze H. v. Geymüllers, die Thode dort als Zeugnis der Autorschaft Giulianos für unser Blatt heranzieht, haben — wie ihr Besitzer nach reiflicher Prüfung festgestellt hat — nichts mit ihm zu thun, sondern stammen eben von Antonio (einige auch von Giulianos Sohne Francesco). Vergl. Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, 1885, vol. XLV p. 222.

[2]) Siehe [Nerino Ferri] Catalogo dei disegni di Architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Roma 1885. p. 35.

[3]) Abgesehen von deren teilweiser Übermalung erregen manche Züge in diesen Fresken Zweifel darüber, ob sie thatsächlich dem genannten Meister angehören. Im Ganzen stehen sie sogar mit Giulianos zeichnerischem Stil weniger in Widerspruch, als mit der Eigenart Botticellis. Jedoch fehlt uns der sichere Grund, sie ihm mit Bestimmtheit zuzuweisen.

auch die Replik Sangallos anzusetzen haben. Dies ist insofern wichtig, als wir dadurch auch einen Anhaltspunkt für die approximative Datierung der Sieneser Judith gewinnen; denn die doppelt so grofse Uffizifigur zeigt im Charakter wohl noch stärkere Anlehnung



Abb. 3. Giuliano da Sangallo
Zeichnung des Sockels der Trajanssäule
(Codex Barberinus Fol. 18V)

an die Art Botticellis — was bei einer, wenn auch freien Replik nicht wundernehmen darf —, dabei aber in der, obwohl flüchtigeren Ausführung (Feder, mit teils schraffierten, teils getuschten Schatten) gröfsere Freiheit, so dafs sie nach der Judith entstanden zu

sein scheint. Hiernach wird man die letztere, bei der jede Reminiszenz an Verrocchio, wie wir gesehen haben, überwunden ist, in die siebziger oder den Beginn der achtziger Jahre setzen können.

Auf Blatt Nr. 155^r (Categoria Figure, 27,5 cm breit und 39,5 cm hoch) begegnet uns dagegen eine durchaus originale Komposition unseres Meisters: ein Greis mit flatterndem Bart- und Haupthaar, mit weitem vom Wind bewegten Mantel bekleidet, schwingt in beiden Händen flatternde Tücher, während vor ihm auf dem Boden ein halb zugeklapptes Buch liegt und den linken Blattrand eine Felswand abschliefst. Sein Haupt ist es, das — wie wir oben bemerkt haben — so grofse Ähnlichkeit mit dem des Holophernes auf der Sieneser Judith zeigt. Das Blatt ist sorgfältig mit der Feder gezeichnet, mit Sepia laviert und weifs gehöht; die technische Behandlung ist ungemein sicher und kräftig. Die Säume des flatternden Mantels zeigen ganz die gleiche Konturierung in eigentümlich gewellter Schlangenlinie, wie sie die Gewänder der beiden Viktorien am Basament der Trajanssäule auf der Zeichnung Folio 18^v des Barberinischen Zeichnungstuches charakterisiert (s. Abb. 3).

In Stil und Art der Ausführung stimmt mit diesem Blatte die Nummer 616^r (Categoria Ornamenti, 27,5 cm Breite auf 34,3 cm Höhe) vollkommen überein. Sie stellt eine Gruppe gewappneter römischer Krieger dar, die vor dem Eingang eines Zeltes darüber zu deliberieren scheinen, ob sie eintreten sollen oder nicht. Die Säume der flatternden Mäntel der beiden Krieger zu äufserst links zeigen wieder die charakteristischen Schlangenwindungen — wo möglich noch prononcierter als der Greis auf dem vorbesprochenen Blatte. Einige der Krieger haben den für Botticelli so bezeichnenden, auf den Fufsspitzen heranschwebenden Gang, wie ihn Sangallo auch für die Figur auf Blatt Nr. 1567^v von ihrem Vorbild auf dem Wandbild aus Villa Lemmi herübergenommen hat. Es kann deshalb über die Autorschaft Giulianos sowohl für diese als für die vorbesprochene Zeichnung kein Zweifel obwalten, obwohl die alte Attribution für die letztere einen »Ignoto del secolo XVI«, für die erstere aber Antonio da Sangallo d. Ä. namhaft macht. Beide Blätter gehören seiner besten, reifsten Zeit zwischen 1490 und 1500 an.

Dagegen werden seinem Bruder Antonio die drei in antikisierende Gewänder gekleideten Frauengestalten (theologischen Tugenden?) zu belassen sein, die Blatt Nr. 262^r (Categoria Figure) füllen.[1]) Die erste links reicht der mittleren, zu deren Füfsen zwei Engelputten spielen, eine Schale, während die dritte von rechts her mit einem Putto auf der Achsel und einem zweiten an der Hand gegen die mittlere Figur auf den Fufsspitzen in dem eben erwähnten Botticelli eigenen zierlichen Gang zuschreitet. Unser Blatt gehört nach Gröfse (27,5 cm Höhe auf 39,5 cm Breite), Stil und Art der Ausführung zu drei anderen der gleichen Sammlung, Nr. 259—261 (Categoria Figure), welche Kopien von sieben der Apostelgestalten Donatellos an den Sakristeithüren von S. Lorenzo bieten. Ihre Ausführung (Federzeichnung, in den Schatten schraffiert, mit Rötel übergangen und leicht weifs gehöht) ist roher, die Konturen weniger fein und sicher, die Zeichnung überhaupt nicht so bestimmt und verstanden, wie bei den eben beschriebenen Blättern von Giulianos Hand (Nr. 1567^v, 155^r und 616^r). Gerade bei Blatt Nr. 262^r ist sie indes im Strich der Feder zarter und sicherer, im Auftrag des Rötels und Bleiweifses weniger aufdringlich als bei den übrigen; es finden sich hier nicht die eigentümlich schematischen harten »Faltenaugen« der Figuren von Nr. 259—261,

[1]) Siehe [Nerino Ferri] Catalogo dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze. Roma 1890—1897. p. 128. Die fragliche Zeichnung ist ausgestellt in Sala II dei disegni degli antichi maestri, Cornice 173.

die Gewandmotive sind feiner, die Schraffen der Schatten delikater gegeben. Alles dies verleitet den Beschauer im ersten Momente, darin die Kennzeichen der Hand Giulianos zu sehen, um so mehr, da die Figur links auch die bei ihm wiederholt hervorgehobenen »Schlangenwindungen« in den Gewandsäumen zeigt. Allein, eine genauere Prüfung enthüllt bald die Inferiorität unseres Blattes gegenüber seinen echten Zeichnungen. Man vergleiche nur Behandlung und Ausführung unserer Figuren mit jenen, die er an seinen Fassadenentwürfen für S. Lorenzo in den Uffizien (zum Teil ausgestellt auf dem ersten Drehständer in der Sala dei Cartoni) angebracht hat, namentlich mit den allegorischen Tugenden und den Trompetenengeln zu ihren Füfsen auf der Attika von Nr. 279 sowie mit der Justitia und Caritas auf dem Giebel von Nr. 281. Trotz blofs dekorativ andeutender Behandlung sind die Motive der Figuren viel wahrer, ihre Bewegungen nicht so gleichgewichtslos schwankend, ihre Formen unter den Gewändern richtiger empfunden, diese letzteren nicht so ausdruckslos, zum Teil geradezu widersinnig angeordnet, wie in unserer Zeichnung. Auch die eigentümlich leeren Gesichtsprofile sind nicht die der Quattrocentokunst Giulianos, sondern antizipieren die manierierten Konturen der Antikennachahmung des Cinquecento. Alles Momente, die genügend schwer wiegen, um die Zuteilung unseres Blattes an Antonio da Sangallo d. Ä. statt an Giuliano zu rechtfertigen.

Wir schliefsen mit der Skizze auf Blatt Nr. 1799[v] (Categoria Ornamenti, s. Ferri, Disegni d'Architettura p. 55 und 208), obwohl sie nicht für malerische Reproduktion konzipiert erscheint (Abb. 1, auf mehr als die Hälfte verkleinert). Es ist vielmehr eine »symphonische Etüde«, aus Motiven der antiken Plastik aufgebaut, die zumeist Sarkophagreliefs entnommen sind, und stellt einen Zug von fünfzehn, zumeist nackten Gestalten des bacchischen Thiasos dar. Die Komposition ist als leicht schraffierte Federskizze in der Art der späten Zeichnungen des Meisters höchst genial mit bewundernswertem Verständnis der Formen und Bewegungen hingeworfen — ein übrigens durch so viele andere Skizzen seiner Taccuini bekräftigtes Zeugnis für die intime Beschäftigung Giulianos nicht nur mit der Architektur, sondern auch der Skulptur der Alten. Hat er doch — wie nächstens von anderer Seite ausführlich dargethan werden wird — an seinem Sassettigrabmal in S. Trinita zu Florenz ein römisches Sarkophagrelief, das noch heute in einem florentinischen Palaste bewahrt wird, tale quale kopiert! Auch bei unserer Skizze lassen sich für einige Figuren die antiken Vorbilder leicht nachweisen. So findet sich die nackte Bacchantin mit der Leier im Arm zu äufserst links auf dem Bruchstück eines Sarkophages in Villa Gentili (Matz-Duhn Nr. 2305), der aber zu Sangallos Zeit, wie eine Zeichnung Dal Pozzos beweist, noch vollständig erhalten war. Die sechste Figur von links ist der bekannte Satyr, der einen Panther hinter sich herspringen läfst; die nächste der Klingplattenspieler der Tribuna, dessen dazumal fehlenden Kopf und Arme (die erst Michelangelo restaurierte) unser Zeichner falsch ergänzt hat. Die auf ihn folgende Bacchantin mit dem Tympanon ist eine der häufigsten Gestalten des bacchischen Thiasos, und der Jüngling mit dem Thyrsosstabe ist Dionysos, der seinen Panther aus einer Weinschale tränkt. An dessen Stelle hat Sangallo die beiden Putten gesetzt, deren vorderer dem Gotte eine schwere Traube emporreicht (gütige Mitteilung des Prof. C. Robert). Dafs in diesem Falle für die Komposition als Ganzes kein Vorbild benutzt wurde, erhellt aus der Mittelfigur des Satyrs der Tribuna. Gruppierung und Aufbau, mit Ausnahme der ersten drei Figuren links, legen den Gedanken nahe, als hätte sich der begeisterte Verehrer der Antike, der unser Meister war, auch einmal an dem Entwurf für eine Giebelkomposition versuchen wollen.

DIE »MEERGÖTTER« DES MANTEGNA

VON RICHARD FÖRSTER

Hochberühmt, aber nicht gedeutet ist der wundervolle Stich des Mantegna, welcher unter dem Namen »Kampf der Meergötter« oder »Kampf von Tritonen«, »Tritonen und Nereiden« oder »Triumph des Neptun« geht.[1]) Keine dieser Bezeichnungen ist zutreffend. Weder handelt es sich um einen Triumph des Gottes Neptun, der nur als Staffage in einer Statue erscheint, noch ziemt das wilde Treiben für Meergötter, noch ist das Kennzeichen jedes echten Triton, Ausgehen des menschlichen Leibes in einen Fischschwanz,[2]) vorhanden. Am wenigsten noch läfst sich gegen die Bezeichnung, welche Vasari im Leben des Künstlers[3]) dem Stiche gegeben hat: *la Battaglia de' mostri marini*, einwenden. Aber sie ist weit entfernt von einer Deutung. Und doch macht man auch hier die Erfahrung, dafs mit der Deutung nicht blofs erst das Verständnis des Kunstwerkes erreicht, sondern auch die Schätzung desselben und des Künstlers gewinnt. Auch dieses Blatt eröffnet, wie die Fortuna-Ignorantia,[4]) einen ganz eigenartigen Einblick in die Gesinnung und Schaffensart des grofsen Meisters sowie in sein Verhältnis zur Antike.

1.

Vorauszuschicken ist, dafs es sich, wenn auch um zwei Blätter, so doch um eine einheitliche Komposition handelt. Dies hat bereits Bartsch (P. G. XIII Nr. 17 und 18) erkannt, nur dafs er die Reihenfolge der beiden Blätter hätte vertauschen müssen. Denn es ist eine rechtsläufige Komposition, und der Schlüssel des Verständnisses liegt in Nr. 18, welches ich daher als A, wie 17 als B bezeichne.

Die Szene geht vor sich im Wasser, aber nahe dem Ufer. Denn im Hintergrunde erhebt sich auf einer Anhöhe eine Stadt, weiter vorn wächst hohes Schilf, das Wasser bespült nur wenig von der Basis, welche eine Statue des Neptun trägt,[5]) und reicht dem stehenden Kämpferpaare nicht bis an die Knie. Die Kämpferpaare der zwei Blätter

---

[1]) Vergl. Selvatico zu Vasari ed. Lemonnier V 209.

[2]) Die Belege sind jetzt bequem bei Drefsler, Triton und die Tritonen I, Wurzen 1892, S. 10, sowie bei Th. v. Wahl, Quomodo monstra marina artifices graeci finxerint, Bonn 1896, p. 6ff. zu finden.

[3]) V 180 ed. Lemonnier.

[4]) In diesem Jahrbuch 1901 S. 78f.

[5]) Als Symbol der Verehrung dieser dient der daneben hängende Kranz.

selbst stehen sich gleich — trotz äufserlicher Verschiedenheit. Das vordere Kämpferpaar von B, welches menschlichen Oberkörper, wenn auch das eine Mal mit tierischem Ohr, tierische Vorderbeine und einen langen Fischschwanz zeigt, wird man Seekentauren nennen dürfen.[1]) Dazu pafst, dafs der eine Bogen und Köcher trägt. Denn der Kentaur ist auch Bogenschütze und als solcher Sinnbild des Sternbildes »Schütze« (Sagittarius).[2]) Aber das hintere Paar von B ist völlig menschlich gebildet, nur dafs dem einen Algen über dem Knie und hinten vielleicht[3]) ein Schwänzchen wächst, ebenso wie das Kämpferpaar von A, nur dafs dieses Algen statt der Haare und der eine tierische Ohren hat. Auf beiden Blättern wird der Kampf mit gleicher Leidenschaftlichkeit geführt, und auch die Waffen sind in beiden Szenen die gleichen, nämlich Bündel von Fischen, Schädel,[4]) Knochen und Gräten. Denn auch was der Kämpfer zur Rechten auf A in der rechten Hand und der Kämpfer zur Linken auf B in der linken Hand hat, ist nicht, wie Bartsch und Du Plessis[5]) sagen, ein Stock, sondern ein Knochen. Ersterer ist ganz, letzterer zersplittert, während, was der »Bogenschütz« in der Linken hält, einer Fischgräte gleicht. Und gerade diese doch höchst sonderbaren Waffen geben den richtigen Namen für diese Kämpfer an die Hand: es sind Ichthyophagen.

Auch die Alten hatten von jenen seltsamen, nur von Fischen lebenden Küstenvölkern der südlichen Meere eine gewisse Kenntnis erlangt. Am ausführlichsten hatte Agatharchides von Knidos über die Ichthyophagen der Landschaft Troglodytice am arabischen Meerbusen oberhalb Ägyptens und Äthiopiens in seinem Werke »Über das Rote Meer« berichtet. Wir besitzen dasselbe noch in verschiedenen Auszügen. Die Renaissance erhielt Kunde von ihm und damit von den Ichthyophagen[6]) durch die βιβλιοθήκη des Diodorus Siculus, welche in einer Handschrift unter dem Pontifikate Eugens IV. (1431—1447) nach Italien gebracht und auf Geheifs seines Nachfolgers Nikolaus' V. (1447—1455) mit Hilfe des Georgios Trapezuntios von Poggio, wenn auch ziemlich frei, ins Lateinische übersetzt worden war.[7]) Schon die Überschrift, welche Poggio seiner — nur die ersten fünf Bücher des Originals umfassenden — Arbeit gab: *Diodorus Siculus a Pogio florentino in latinum traductus de antiquorum gestis fabulosis* war geeignet, die Aufmerksamkeit der von Begierde nach den Wundern der alten Welt erfüllten Zeitgenossen zu erwecken. Sie wurde viel gelesen und auch früh — zuerst Bologna 1472, zusammen mit der Germania des Tacitus — und oft, z. B. Venedig 1476, 1481, 1493, gedruckt.[8])

---

[1]) Noch genauer wäre die Bezeichnung Fischkentauren (Ἰχθυοκένταυροι), welche sich im Kommentar des Tzetzes zu Lykophron v. 34, 886, 892 findet.

[2]) Hygin Astr. III 26: *Sagittarius Centauri corpore figuratur.*

[3]) Dafs es Zipfel des bauschenden Gewandes der neben ihm befindlichen weiblichen Figur oder das Ende ihrer Haare sei, ist mir weniger wahrscheinlich.

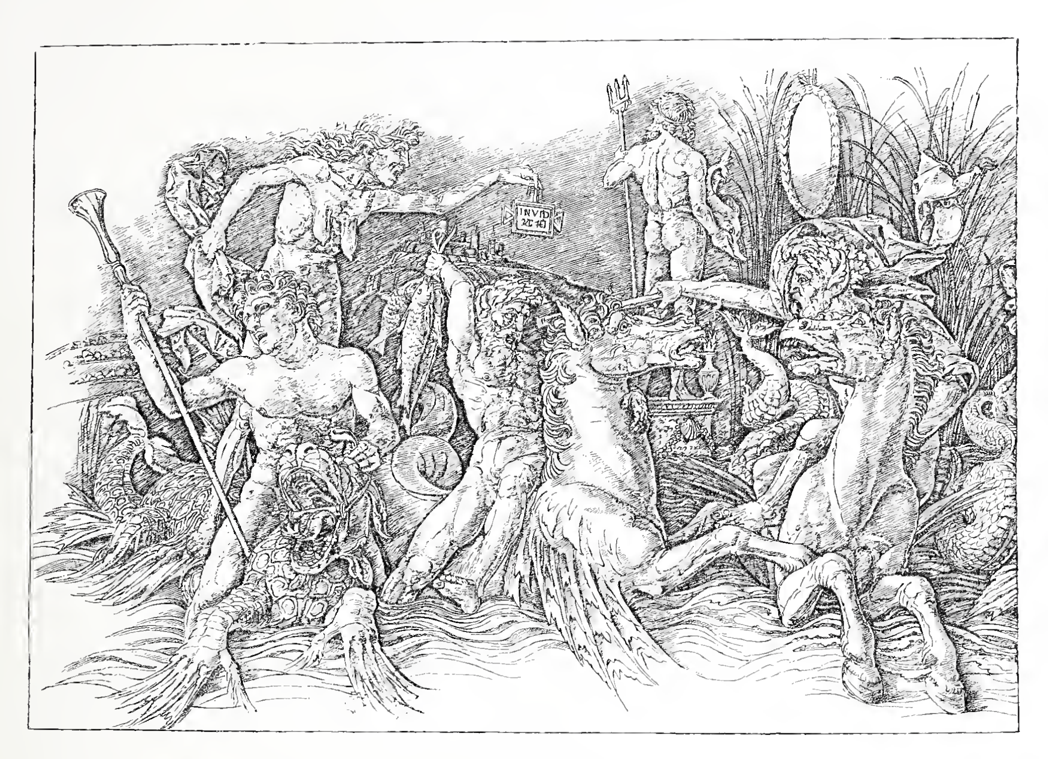
[4]) Wie mich mein Kollege Kükenthal belehrt, hat Mantegna bei der Zeichnung des Schädels in der Hand des linken Seekentauren einen Löwenschädel vor sich gehabt und mit Ausnahme der Ansätze oben einigermafsen treu wiedergegeben.

[5]) Im Text zu Amand-Durand, Œuvre de A. Mantegna, p. 9.

[6]) Was römische Schriftsteller wie Plinius, N. H. VI 176 (*Ichthyophagos natantes ceu maris animalia*) oder der Liber monstrorum 15 (*in naturali nuditate setis tantum more ferino contecti crudis cum aqua piscibus ita vivere dicuntur*, M. Haupt, Opusc. II 227, welcher auf die Epistula Alexandri ad Aristotelem als Quelle hinweist) über die Ichthyophagen berichten, ist dürftig.

[7]) Vergl. Voigt-Lehnerdt, Wiederbelebung des klassischen Altertums II 153.

[8]) Vergl. Fabricius-Harles, Bibl. graec. IV 367 ff.



Andrea Mantegna
Der Neid bei den Ichthyophagen
Kupferstich (Bartsch 18)



Andrea Mantegna
Der Neid bei den Ichthyophagen
Kupferstich (Bartsch 17)

So hat sie auch Mantegna kennen gelernt und aus ihr die Anregung zu seiner Komposition geschöpft. Was sie ihm bot, war der Hauptsache nach folgendes:[1])

»Von den Ichthyophagen, welche die Küste von Karmania und Gedrosia bis zu den äufsersten Enden des arabischen Meerbusens (Arabia Felix und Troglodytice) bewohnen, leben einige zeitlebens nackt in Frauen- und Kindergemeinschaft, Tieren ähnlich, nur mit der natürlichen Empfindung für Freude und Schmerz, ohne Kenntnis des Unterschiedes von Gut und Böse. Ihre Wohnungen haben sie nicht weit vom Meere in der Nähe von Vorsprüngen. Die Flut, welche täglich zweimal, um die dritte und neunte Stunde, eintritt, wirft eine unermefsliche Menge verschiedener Fische und Seetiere (*marinae beluae. non solum scorpii murene et canes: sed marini vituli variaque piscium genera et nomine et forma ignota*) an den Strand. Diese fangen sie und töten sie nicht mit Waffen, sondern mit spitzen Ziegenhörnern und scharfen Steinen; dann trocknen sie sie in der Sonne und schlagen alles Fleisch heraus, die Gräten aber sammeln sie in einem hohen Haufen. Von dem Fleisch essen sie, so viel ein jeder Lust und Appetit hat, wie von einem unerschöpflichen und stets bereiten Vorrate. Es ist, wie wenn Neptun statt der Ceres ihnen die Nahrung spendete. Wenn aber der Sturm tagelang alles überflutet, so dafs keine Möglichkeit ist, Fische zu fangen, sammeln sie grofse Muscheln, zerschlagen sie mit Steinen und verzehren das in ihnen sitzende, an Geschmack Austern ähnliche Fleisch. Wenn aber der Sturm allzulange anhält und auch die Muscheln fehlen, nehmen sie ihre Zuflucht zu den aufgehäuften Gräten und Knochen (*ad ossa confugiunt iam cumulata*). Von diesen zerbeifsen sie die zarteren und frischeren, die härteren verzehren sie, nachdem sie sie mit Steinen zerschlagen haben »*nil brutis animantibus dissimiles*«. Wenn sie aber vier Tage hintereinander den Fischfang getrieben haben, dann schmausen sie fröhlich unter unharmonischem Gesange, sich gegenseitig beglückwünschend. *Deinde mulieres ut quamque quis forte incidit cognoscunt prolis causa omni cura ob ciborum qui presto sint copiam vacui.* Am fünften Tage brechen sie auf zu den Quellen und trinken sich so voll, dafs sie kaum gehen können, sondern wie Trunkene liegen bleiben. An diesem Tage essen sie auch nichts. Am folgenden aber kehren sie zum Fischfang zurück. Das ist die Lebensweise derer, die innerhalb des Meerbusens wohnen. Aber diejenigen, welche aufserhalb wohnen, sind noch merkwürdiger. Diese trinken überhaupt nicht. Wie sie nur Fischfang treiben, so leben sie auch nur von Fischen. Sie sind frei von jeglicher Leidenschaft (fol. XXXV^{r}: *natura ab omni semoti sunt passione. id vero mirabile et quod vix credi queat: quod nulla moventur animi passione*). Auch der Anblick von Fremden bewegt sie nicht. Rückwärts blickend stehen sie regungslos, als ob sie niemand sähen. Und wenn jemand sie mit dem Schwerte schlägt, fliehen sie nicht; auch die Wunde oder der Verlust eines anderen rührt sie nicht. Sie lassen ihre Frauen und Kinder vor ihren Augen töten ohne ein Zeichen des Zornes oder des Mitleides. Sie leiden alles Ungemach ruhigen Sinnes, nur den Thäter anblickend und den Kopf bewegend. Ja, man sagt, dafs sie auch der Sprache entbehren und nur durch Nicken und mit den Händen bezeichnen, was sie bedürfen und was sie wollen. Noch wunderbarer, dafs auch Meerkälber unter ihnen leben und, wie sie selber, am Fischfang sich beteiligen. Diese

[1]) Ich benutze die Ausgabe Venetiis 1496 fol. XXXIV^{v} sq. Da Poggio das erste Buch des Diodor in zwei auseinandergezogen hat, so findet sich bei ihm der betreffende Bericht, welcher im Original in Buch III c. 15—21 steht, im *Liber quartus*. Für die Berichte von neueren Reisenden verweise ich auf Ritter, Erdkunde XII 175—177 und 428; XIII 307.

Völker leben in Einmütigkeit und Frieden, keinem fremden Wesen feindlich. (*He gentes unanimi consensu paceque curant nullo externo animanti infestae.*)«

Zum Schlufs wird noch eine Völkerschaft erwähnt. welche sich von den mächtigen durchs Meer ans Ufer geworfenen Ungeheuern (*ex cetis a mari ad litus eiectis*) nährt, von Hunger getrieben aber aufser Seetang auch die Rippen derselben verzehrt (*quandoque illis deficientibus torquentur fame coguntur que cum caetera consumpta sint algam*[1]) *et extrema costarum mandere* fol. XXXV^v^).

Ohne weiteres springt in die Augen, dafs Mantegna den Vorgang aus der Wirklichkeit in eine höhere Sphäre, in das Reich des Mythus gerückt hat, indem er seine Ichthyophagen auf Meerrosse, den einen auch auf eine Art Krokodil setzte, ihnen teilweise Tierohren, dem einen vielleicht auch einen Schwanz gab, und die Köpfe, einmal auch den Schenkel, wie bei den Satyrn im Bacchanal, mit Algen versah. Demselben Zwecke dient, und ist nicht blofs in dem Streben nach Abwechselung begründet, dafs er sie zu Genossen der Seekentauren macht.

Sind nicht aber die Ichthyophagen des Diodorus-Poggio gerade friedfertig und völlig leidenschaftslos, ja apathisch, während sie bei Mantegna aufs heftigste kämpfen, ja Fische, an denen allein das Herz jener hängt, wie Schädel und Knochen als Waffen benutzen? Ja, wird nicht der eben noch fröhlich Blasende von dem andern ohne weiteres geschlagen? Reifst nicht die Kämpfergruppe von A das Maul auf, so weit es nur möglich ist? Sind ihre Züge nicht in der heftigsten Verzerrung, ja selbst die Meerrosse in der wildesten Erregung? Gewifs. Und doch sind es dieselben. Aber unter die Ichthyophagen des Mantegna ist ein Wesen getreten, welches die apathischen zu furibunden, die genügsamen zu gierigen, die friedlichen zu gewaltthätigen macht. Wer dieses mächtige Wesen ist, würde uns die Gestalt selbst sagen, wenn es nicht die Inschrift (INVID)[2]) auf dem Täfelchen, welches sie dem Kämpferpaare von A hinhält, verriete. Diese Alte mit dem dürren Leibe, dem mageren und runzligen Gesicht, den welk herabhängenden Brüsten, dem flatternden Haare, dem bösen Blicke kann nur Invidia sein. Ist sie doch gleichsam eine Illustration zu der Schilderung dieser bei Ovid Met. II 775 ff. *macies in corpore toto, nusquam recta acies. risus abest, nisi quem visi movere dolores. nec fruitur somno, vigilacibus excita curis,* auf welche wiederum die Betrachtung von Kunstwerken nicht ohne Einflufs geblieben zu sein scheint.[3]) Nicht hat sie sich, wie der »Neid« bei Goethe (Drei Oden an meinen Freund Behrisch), auf ihr Opfer gestürzt, ihm die Klauen in die Schultern schlagend und ihn schüttelnd, sondern heimlich und langsam, wie wiederum bei Ovid, *passuque incedit inerti,* hat sie sich herangeschlichen und niedergelassen. Das Tier, auf dessen Rücken sie steht, brüllt, von ihrem Tritt bewegt, laut auf und auch sein Reiter, ihr Unterthan, ja ihr Herold geworden, stöfst einen tiefen Seufzer aus — wie Invidia selbst beim Anblick der schön geschmückten Minerva bei Ovid II 774 *suspiria duxit.* Sogar das Weib des mit dem Schädel kämpfenden Kentauren blickt, wie zum Schutze das Gewand über den Kopf hebend, angstvoll nach der furchtbaren Erscheinung hin — wie

---

[1]) Bei Diodor III 21 steht freilich Knorpel der alten Knochen (τῶν ἀρχαίων ὀστῶν χόνδρους).

[2]) Was darunter steht, scheint mir weder eine Jahreszahl noch eine Inschrift, sondern nur schriftartige Zeichen magischer oder verwünschender Bedeutung, gleichsam σήματα λυγρά (Il. VI 168), zu sein.

[3]) Dafs die Maler die Wirkungen des Neides auf den Körper in der Gestalt des Φθόνος zur Darstellung brachten, sagt Plutarch Symp. V 7, 3, und dafs sich unter den Masken des attischen Drama auch die des Neides befand, Pollux IV 142.

Invidia *anxia gemit* bei Ovid II 807. Und wie diese blühende Saatfelder zertritt und saftige Kräuter ausdörrt, wie sie durch ihren Hauch Völker, Städte und Häuser verdirbt und ihnen ein alle Glieder durchrinnendes Gift einflöfst, so verfeindet sie die Männer, welche bisher keinen Streit kannten, ja versetzt sie in blinde Raserei, so dafs sie mit den Gegenständen ihrer bisherigen Lust und Freude, Fischen und Knochen, aufeinander losschlagen.

Mantegna wufste nicht nur, dafs der Neid, wie die Alten sagen, das gröfste Übel und die gröfste Qual für den Neider selbst ist,[1]) sondern er glaubte auch an die Allgewalt des Neides, besonders in geringwertigen Menschen. Schreibt er doch geradezu an den Markgrafen von Mantua Francesco Gonzaga am 28. November 1491: *E verissimo che sempre la invidia regna negli uomini da pocho e sono inimici della virtù e degli uomini da bene*«.[2]) Und dieser Gedanke bewegte ihn aufs stärkste. Las er bei Diodorus-Poggio von einem Volke, das wie von jeglicher Kultur unberührt, so auch jeglicher Leidenschaft unzugänglich sei, so setzte er dem seine durch vielfache Erfahrung bestätigte Überzeugung entgegen: das ist nicht richtig: Einer Leidenschaft unterliegen auch sie bis zur Raserei: der Neid, die Wurzel alles Übels, macht sie zu ihren Sklaven.

So stellt sich der Stich von selbst neben die für den gleichen Zweck bestimmte Zeichnung der Fortuna Ignorantia, welche wir Jahrb. 1901 (S. 78f.) behandelt haben. Wie Mantegna die Anregung zu jener aus einer Stelle des Galen empfing, so zu dieser aus einer Stelle des Diodor. Aber wie er bei jener nicht am Wortlaute haften blieb, sondern ihren Gedanken umbildete, indem er den Merkur zum Erlöser der geistig Blinden machte, so ist er hier gar zur vollen Antithese fortgeschritten. Und diese ist seine eigenste That. Damit auch die Komposition selbst.

2.

Mit letzterer Behauptung stelle ich mich allerdings in entschiedenen Widerspruch gegen eine seit 1877 von allen[3]) beteiligten Forschern ausgesprochene Ansicht, welche ihre schärfste Formulierung bei Lichtwark (Jahrbuch der Königl. Preufs. Kunstsamml. V 86) dahin gefunden hat, dafs das Blatt »B 18 als Kopie nach einem erhaltenen antiken Original nachgewiesen sei«. In diesem Jahre nämlich veröffentlichte H. Delaborde in der Gazette archéologique III pl. 1 p. 1 sq. ein Terrakottarelief von Ravenna, welches die Kämpfergruppe von A darstellt. Es befand sich in der an S. Vitale anstofsenden Kapelle, welche den Sarkophag des Exarchen Isaak (gest. 641) enthält, in die Mauer eingelassen. Ob Mantegna es bereits an dieser Stelle gesehen

[1]) Plat. Leg. IX p. 870 C: φθόνους, χαλεπους ξυνοίκους μάλιστα μὲν αυτῷ τῷ κεκτημένῳ τὸν φθόνον; Isokr. Euag. § 6 p. 190 b: ὁ φθόνος, ᾧ τοῦτο μόνον ἀγαθὸν πρόσεστιν, ὅτι μέγιστον κακὸν τοῖς ἔχουσίν ἐστιν; Menander com. Att. fr. IV 235 Mein.: ὃ δὲ τὸ κάκιστον τῶν κακῶν πάντων, φθόνος φθισικὸν πεποίηκε; Anth. Pal. XI 193 (Boissieu, Inscr. de Lyon 491); Bull. Corr. hell. XXIV 291; Corp. inscr. Graec. sept. III 601; Basil. homil. (XI) de invid. § 4; Hor. ep. I 2, 58: *Invidia Siculi non invenere tyranni maius tormentum*, eine Stelle, welche sich auch im ganzen Mittelalter grofsen Ansehens erfreut hat (M. Manitius, Analekten zur Geschichte des Horaz im Mittelalter, S. 33, 75, 78, 81, 84, 85, 87, 95, 115).

[2]) Giornale di erudizione artistica I 204.

[3]) Der Einzige, welcher einen Zweifel und die Möglichkeit der im folgenden gegebenen Erklärung äufserte, jedoch zu keiner Entscheidung gelangte, war Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien; 3. Hall. Winckelmannsprogramm, Halle 1879, S. 66.

habe, sei ungewifs, sicher aber habe er es kopiert; wahrscheinlich habe es als Fries eines Neptuntempels gedient.

Keine dieser Behauptungen besteht zu Recht.

Dafs das Relief nicht für jene Kapelle gearbeitet ist, bedarf keiner langen Auseinandersetzung; denn es befand sich, wie Heydemann a. a. O. bezeugt, »neben einer Anzahl von Inschriften und figürlichen Bruchstücken in die Wand eingemauert«. Dementsprechend ist es auch nachher mit jenen Bruchstücken und Inschriften von dort nach dem Museo Nazionale (n. 55) überführt worden. Nach einer daselbst von Luigi Ricci gemachten photographischen Aufnahme wird es hier wiederholt.

Nehmen wir einmal antiken Ursprung für das Relief an, was soll es darstellen? Kampf von Tritonen. Aber Tritonen sind es nicht, wie Heydemann richtig bemerkt



Terrakottarelief in Ravenna

hat. *Dieux marins*, sagt Delaborde. Aber wo giebt es solche Meergötter? Und wo kämpfen Tritonen oder Meergötter in solcher Weise gegen einander? Ist aber überhaupt ein ordentlicher Kampf zustande gebracht? Allerdings streckt der rechts befindliche mit der Rechten einen keulenartigen Gegenstand gegen seinen Gegner so aus, dafs man bei ihm an einen Kämpfer denken kann. Aber der andere richtet weder den Blick, noch den Körper, noch das Bündel Fische gegen ihn, macht vielmehr, wie Heydemann ebenfalls richtig sagt, den Eindruck, als wolle er mit dem Fischbündel sein Rofs züchtigen. Was aber soll ein Fischbündel zur Züchtigung, was eine Keule bei einem Meergott?

Wenn Portheim (Jahrbuch der Königl. Preufs. Kunstsammi. VII 222) sagt: »Niemals hat es einen solchen Übersetzer der Antike in das eigene Idiom wieder gegeben. Man betrachte nur den auf dem Stiche hinzugefügten Jüngling auf dem See-Ungeheuer,

ob er nicht ganz im Geiste jenes Reliefs selbst gedacht ist«, so antworte ich: ein Gott, nicht ein Mensch hätte Mantegna sein müssen, wenn er aus diesem Relief heraus auf den Krokodilsreiter und — das ist die Hauptfigur — die Invidia und die ganze Komposition gekommen wäre.

Aber man vergleiche nur die Kämpfer des Reliefs nach der Art ihres Sitzes, nach der Bildung der Körper, nach dem Ausdruck der Köpfe; man vergleiche die Bildung der Rosse und der Wellen, um einzusehen, dafs ersteres nur eine teils mifsverständliche, teils vergröbernde Wiedergabe einer Gruppe des Stiches ist.

Und diese auf dem Wege der Analyse und der Vergleichung gewonnene Erkenntnis erhält von anderer Seite die willkommenste Bestätigung.

Alfonso Rubbiani hat, ohne Kenntnis des Reliefs von Ravenna, bemerkt, dafs sich die Kämpfergruppe in fortlaufender Wiederholung in einem Terrakottafriese an der Fassade eines Hauses von Bologna (Borgo S. Pietro 123) befinde.[1]) Nun stammt dieses Haus aus den letzten Jahren des XV. oder den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts. Der Fries aber zeigt alle Eigentümlichkeiten der bolognesischen Terrakotten jener Zeit, ist mithin ein gleichzeitiges Erzeugnis einer der dortigen berühmten Fabriken. Das Relief von Ravenna aber stammt, wie der Vergleich mit der von Rubbiani gegebenen Abbildung eines der bolognesischen Reliefs zeigt, aus derselben Form. Ja, die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dafs das Relief von Ravenna, ebenso wie die anderen jetzt daselbst im Museum befindlichen gleichartigen Fragmente,[2]) von jenem Hause in Bologna stammt. Denn an diesem fehlen viele Terrakotten, während nur sechs, und von diesen auch nur die eine, von Rubbiani abgebildete, wirklich gut, erhalten sind. Aber auch wenn die Terrakotten von Ravenna zu einem anderen Hause gehörten, ihr moderner bolognesischer Ursprung wird dadurch nicht berührt, es gilt vielmehr auch von den ravennatischen, was Rubbiani von den Bologneser ausgesprochen hat, dafs sie auf den Stich von Mantegna zurückgehen.[3])

Die Benutzung von Zeichnungen oder Stichen der grofsen Meister für kunstgewerbliche Gegenstände hat an sich nichts Auffälliges. Der Stich des Mantegna hat aber auch in dieser Beziehung eine besondere Wirkung gehabt. Eine Plakette mit einer Nachbildung desselben in der Sammlung Gustav Dreyfus erwähnt Molinier, Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes I, p. XXVIII, zugleich mit der Notiz, dafs

[1]) Archiv. stor. dell' arte VIII (1895) 229f. Corrado Ricci, dessen Liebenswürdigkeit ich diesen Hinweis verdanke, schreibt mir zugleich: *Ora la casa di Bologna è stata rimodernata e le terrecotte sono state forse ritirate dentro dal proprietario.*

[2]) Über diese berichtet Delaborde a. a. O. p. 3: *M. Lenormant a vu dans une maison voisine de San Vitale et dans le vestibule de la bibliothèque municipale de Ravenne plusieurs fragments mutilés de la même frise dont quelques-uns reproduisent sans aucune modification ces deux figures* (Kämpfergruppe), *tandis que d'autres tout en représentant aussi des dieux marins, les montrent dans des attitudes et avec des combinaisons de lignes différentes.* Letzteres bestreitet Ricci, wenn er mir schreibt: *Se ne trovano alcuni frammenti in Ravenna, tutti perfettamente uguali, riuniti ora nel Museo Nazionale, mentre prima si trovavano in parte nella cella dell' Esarca Isaaco presso S. Vitale, demolita, e in parte nel corridoio presso la Biblioteca di Classe.*

[3]) Der Hauptsache nach trifft also das Richtige der Catalogo delle fotografie dei Monumenti di Ravenna von Luigi Ricci, R. 1900, p. 21 n. 55: *Bassorilievo con deità marine in terra cotta, su disegno del Mantegna.* Der Gedanke aber, welchen Du Plessis a. a. O. ausgesprochen hat: »*Il n'y aurait rien d'impossible à ce que l'on découvrît un jour l'autre partie du bas-relief dont Mantegna s'est probablement inspiré*« hat keine Aussicht auf Verwirklichung.

nach dieser das Gemälde eines Fensters in der Kathedrale zu Como gemacht sei. Dafs es keinen Kleinmeister des Ornamentstiches giebt, bei dem sich nicht Reminiszenzen an den Stich fänden, bemerkt Lichtwark (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsammt. V 86); dafs die Figur des Krokodilreiters vorbildlich auf den Neptun in Jacopo de' Barbaris Holzschnitt von Venedig (1500) eingewirkt habe, finde ich bereits von Portheim (a. a. O. VII, 222) ausgesprochen. Noch nicht bemerkt, aber ebenso sicher ist, dafs auch ein Stich desselben Meisters (Bartsch, P. G. VII, p. 526 n. 22. Kristeller, Das Werk des Jacopo de' Barbari 23) stark durch die Hauptgruppe von A beeinflufst und nicht als »*un dieu marin portant sur son dos l'une des Furies*« (Bartsch) oder als »Alte auf dem Triton reitend« (Kristeller), sondern als Invidia auf einem Meerbewohner knieend aufzufassen ist. Pafst doch auch die Schlange, welche sie wie eine Geifsel schwingt, durchaus zur Invidia.

Ebenso hat meiner Meinung nach Pollaiuolo[1]) für seinen Stich, Kentaurenzweikampf, die Hauptkämpfergruppe von B benutzt.

Aber auch ein Soddoma scheint sich dem Eindruck der Kämpfergruppen nicht entzogen, sondern sie für die Gruppe zweier mit Schilden kämpfenden Tritonen an einem Pfeilerkapitell[2]) in Monte Oliveto (1505 und 1506) benutzt zu haben. Endlich Dürer hat das Blatt B in einer Federzeichnung (der Albertina) kopiert.

Mit dem Jahre aber, in welchem letztere Zeichnung entstand, 1494, haben wir einen festen terminus ante quem[3]) für die Entstehung des Stiches gewonnen. Um auch zu einem terminus post quem zu kommen, so ist darauf hinzuweisen, dafs man heute wohl darin einig ist, den Stich in die zweite oder spätere Periode des Künstlers zu setzen,[4]) aber durch welche Jahre dieselbe begrenzt wird, steht nicht fest. Um so wichtiger dürfte es sein, die Zeit des Stiches auf andere Weise wenigstens annähernd zu bestimmen.

---

[1]) Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance I 253.

[2]) An dem Pfeiler rechts neben dem Auszug des hl. Benedikt aus dem Vaterhause. Vergl. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance II 604. Wenn derselbe Gelehrte aber I p. 270 die Vermutung äufsert, dafs der Stich auch eine von Attavante für Matthias Corvinus gemachte Miniatur (Les Précurseurs de la Renaissance p. 156, 157; La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII p. 186—198) beeinflufst habe, so kann ich dies nicht zugeben — vorausgesetzt, dafs er es auf das Titelblatt des Missale in Brüssel vom Jahre 1485 bezieht. Denn hier kann ich in der Abbildung (Gaz. arch. 1883, pl. 20; Gaz. des beaux arts XII [1894] 369) keinen Kampf, sondern nur die beliebte Gruppe zweier Seekentauren sehen, von denen der eine eine Nereide trägt, der andere bläst.

[3]) Dafs 1485 nicht als dieser Terminus gelten dürfe, ist soeben bemerkt und stimmt auch zu dem folgenden Ergebnis.

[4]) Vergl. Portheim, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsammt. VII 219f.; Kristeller in Kunstchronik N. F. XII, Sp. 311. Wenn letzterer den Stich in dieselbe Zeit setzt, wie das — ebenfalls von Dürer gezeichnete — Bacchanal, so bin ich damit ganz einverstanden, aber nicht damit, wenn er sagt: »Diese Stiche schildern in dem ungebundenen Leben der niederen Götter die ursprünglich physische Naturkraft in einem den Triumphbildern, welche die Macht des Geistes und der gesetzmäfsigen Ordnung darstellen, parallelen Gedankengange und sind vielleicht nach unausgeführten Entwürfen für Wandmalereien in einem Jagdschlofs entstanden«. Einer Widerlegung glaube ich zwar durch die vorangegangenen Darlegungen überhoben zu sein, aber in aller Kürze möchte ich doch bemerken, dafs ich weder einen Parallelismus im Gedanken noch eine Übereinstimmung in der Zahl der Figuren zwischen beiden Stichen finden kann: das Bacchanal enthält gerade noch einmal so viel Figuren als unser Stich.

Nun glaube ich in der Bildung der Seerosse, der Windungen und Schwänze der Fischleiber, in der Figur des mit der einen Hand die Trompete haltenden, die andere Hand ausstreckenden Burschen, in den Figuren der nackten, teils von vorn, teils von hinten gesehenen, auf dem Rücken der Kentauren sitzenden Frauen Reminiszenzen an ein bestimmtes Kunstwerk zu erkennen, welches Mantegna nur in Rom gesehen haben kann: den berühmten Poseidon-Amphitrite-Fries der Glyptothek in München, welcher sich früher im Hofe des Palazzo S. Croce in Rom befand. Zwar ist bisher kein Zeugnis dafür zum Vorschein gekommen, dafs dieser Fries, welcher einst den Altar des von Cn. Domitius Ahenobarbus zwischen 35 und 32 v. Chr. erbauten Neptuntempels in Rom schmückte, vor dem XVII. Jahrhundert bekannt war;[1]) aber aus einem solchen Stillschweigen ist keinerlei Schlufs zu ziehen. Ferner ist zuzugestehen, dafs keine jener Reminiszenzen schlagend ist; in ihrer Gesammtheit aber scheinen sie mir doch beweiskräftig zu sein. Auch darauf möchte ich hinweisen, dafs ein solcher langgestreckter Fries sich gerade mit dem Querformat des Stiches berührt, endlich dafs ein Kunstwerk von der Schönheit dieses Frieses besonders geeignet war, die Aufmerksamkeit Mantegnas auf sich zu lenken und seinem Gedächtnis sich einzuprägen. Nun war Mantegna von Mitte 1488 bis Mitte 1490 in Rom. Der Stich aber wird nicht dort, sondern erst nach der Rückkehr von dort in Mantua, dem Sitze seiner Stecherthätigkeit, entstanden sein. Wäre auch nur die Zeichnung in Rom entstanden, würden vermutlich die Anklänge an den Fries von S. Croce stärker sein. Nun haben wir die dem Stiche völlig adäquate Stimmung in dem Briefe vom 28. November 1491, aus welchem die Stelle über die Herrschaft der Invidia oben mitgeteilt worden ist. Auch die von einer ähnlichen Stimmung beherrschte Zeichnung der Fortuna-Ignorantia haben wir geglaubt in dieselbe Zeit setzen zu dürfen.[2]) Ist es da zu kühn, wenn wir 1491 auch als ungefähre Entstehungszeit des Stiches in Ansatz bringen?

[1]) Vergl. Furtwängler, Intermezzi, S. 39.
[2]) Vergl. Jahrb. 1901 S. 86f.



Florentiner Künstler um 1550
Bronzefigürchen einer schlafenden Nymphe
In den K. Museen zu Berlin

FLORENTINER BRONZESTATUETTEN IN DEN BERLINER MUSEEN

VON WILHELM BODE

II.

Die Statuetten von Ghiberti und Donatello, die unsere Sammlung besitzt, sind, wie ich hervorgehoben habe, gleich den wenigen ähnlichen Stücken derselben Zeit nicht als solche, nicht um ihrer selbst willen geschaffen, sondern als Teile eines bestimmten Monuments, oder es sind Wachsmodelle, die in Bronze ausgegossen wurden. Solche Bronzestatuetten im eigentlichen Sinne finden wir auch in Florenz erst nach der Mitte des Quattrocento; sie sind Werke der jüngeren Schule der Florentiner Bronzegiefser, an deren Spitze Bertoldo, Verrocchio und Antonio del Pollaiuolo stehen. Nur eines unserer Bronzefigürchen könnte noch der früheren Richtung der unmittelbar um Donatello gruppierten Künstler angehören, die auf der Lichtdruck-Tafel abgebildete Bronze eines dürftig gekleideten Bauern mit erhobenem Arm. Das Motiv ist fast ebenso schwer zu bestimmen wie der Künstler dieses trefflichen Figürchens, da die Gegenstände, die er in den Händen hielt, nicht mehr vorhanden oder vielleicht überhaupt nicht ausgeführt worden sind. Ich möchte ihn als »Falkonier« bezeichnen; freilich nicht als berufsmäfsigen Falkonier eines vornehmen Jagdherrn, sondern als armen Bauern, wie sie zur Falkenjagd im Quattrocento herangezogen wurden. Haltung und Ausdruck, die sehr prägnant sind, scheinen mir diese Benennung zu rechtfertigen, während ich eine andere Erklärung der Gestalt nicht zu finden vermag. Der schon im mittleren Alter stehende bartlose Mann ist aufs ärmlichste gekleidet; er trägt einen kurzen schlechten Rock ohne Ärmel und Hosen, die an den Knien zerrissen sind; beide aus dickem Fries oder Leder. Die Füfse sind nackt, den rechten Arm hat er in Kopfhöhe erhoben; auf der Hand hatte er einen Gegenstand, den er weit von sich abhält und aufmerksam beobachtet, während die herabhängende Linke, die halb geschlossen ist, einen Stock oder etwas Ähnliches umspannte oder umspannen sollte. Die Situation pafst genau auf einen Falkonier, der den Falken auf seiner Hand hält. Haltung und Ausdruck sind trefflich beobachtet, Formen und Stoffe, obgleich die Bronze als Rohgufs belassen ist, meisterhaft gegeben. Die unbestimmte, fast

skizzenhafte Weise, die in ihrer Sicherheit besonders anziehend wirkt, ist wohl zum Teil darin begründet, dafs der Künstler aus irgend einer Rücksicht die Ziselierung unterliefs. Der Gufs — noch ein Vollgufs, wie bei fast allen Statuetten des Quattrocento — ist keineswegs so schlecht gekommen, dafs man annehmen müfste, der Künstler habe ihn deshalb liegen lassen; das beweisen andere Bronzen dieser Zeit, wie der sogenannte Orpheus von Bertoldo im Bargello, der Herkules von Pollaiuolo in der Sammlung Pierpont Morgan oder Verrocchios Relief der Stäupung Christi im Museum zu Perugia. Offenbar kamen gröfsere Bronzen damals in der Regel noch schlechter, oft wesentlich schlechter aus dem Gufs. Nicht unmöglich wäre auch, dafs der Künstler die Figur unziseliert liefs, weil die verschlissene Tracht wie die derben Stoffe und die rauhe Haut des armen Burschen durch die rauhe Oberfläche besonders gut charakterisiert werden.

Das genrehafte Motiv der Figur und die derb naturalistische Auffassung derselben lassen zunächst an einen Paduaner Künstler aus der unmittelbaren Nachfolge Donatellos denken, in erster Reihe an Bellano. Sein Dornauszieher mit den zerrissenen Hosen, sein Tobias auf der Wanderschaft in unserer Sammlung und andere ähnliche Figürchen haben sehr verwandte Züge in der Auffassung, aber in Gröfse und Wahrheit der Formenanschauung, in der Sicherheit ihrer Wiedergabe, im packenden, lebensvollen Ergreifen des Motivs scheint mir Bellano und überhaupt ein Paduaner dem Meister dieses Figürchens nicht gewachsen zu sein. Wohl nur ein Florentiner aus Donatellos letzter Zeit und Umgebung konnte etwas Ähnliches schaffen. Auch befand sich die Figur in einer Florentiner Familie, bis sie vor etwa fünfundzwanzig Jahren der hohe Sammler kaufte, dessen Interesse an unseren Museen wir sie verdanken. Man hat auf Filarete geraten. Seine bezeichnete Reiterstatuette des Mark Aurel im Albertinum zu Dresden, die einzige beglaubigte Bronzestatuette seiner Hand, ist, obgleich fast treue Nachbildung der antiken Statue, so mäfsig in der Durchbildung, namentlich der Hände, dafs sein Name für den »Falkonier« schon dadurch ausgeschlossen wird. Nicht besser erscheint Filarete in seinen bronzenen Thüren von St. Peter und in den kleineren Bronzereliefs, die man ihm daraufhin zuschreiben darf.[1]) Ich gestehe, dafs

---

[1]) Die kleine Tafel mit der Madonna in einer Muschelnische, von der das Louvre und seit kurzem auch das Berliner Museum je ein Exemplar besitzen, habe ich früher schon Filarete zugeschrieben, eine Bestimmung, die man auch im Louvre acceptiert hat. Als ein Werk des Künstlers hat dann Courajod eine ähnliche Bronzetafel in Flachrelief angesprochen, die sich in den Wiener Hofmuseen befindet: Odysseus mit dem Bettler Iros ringend. In derselben Sammlung ist gerade neben dieser Tafel ein anderes, wenig gröfseres Relief ausgestellt, das teilweise mit Email verziert ist: Christus als Schmerzensmann, darüber in dem hohen Gesims die Verkündigung und im mittleren Abschlufs die Dreieinigkeit. Wie im Odysseusrelief mit griechischen Beischriften, so prunkt der Künstler hier mit kufischen Inschriften, die einen Bibelspruch in ungeschickter und daher schwer lesbarer Weise wiedergeben; ein charakteristisches Zeichen gerade für Filarete, der das Licht seiner kleinen Gelehrsamkeit nicht unter den Scheffel zu stellen liebte. Auch in den Einrahmungen der grofsen Figuren an Filaretes Petersthüren finden sich solche kufische Inschriften in der gleichen Weise angebracht. Diese drei Bronzetafeln stimmen unter sich in der Art des Flachreliefs, in der Anordnung innerhalb eines Triumphbogens, in der Architektur wie in der Dekoration und in der Formengebung so sehr überein, dafs an ihrer Zurückführung auf denselben Künstler kein Zweifel sein kann. Dafs aber nur Filarete der Künstler sein kann, beweist ihre Übereinstimmung mit den Reliefs seiner Petersthüren, namentlich mit ihrer Einrahmung und den kleinen Histörchen darin. Selbst die portalartigen Nischen mit den Köpfen im oberen Ab-



SCHULE DONATELLOS (BELLANO?)

BRONZEFIGUR EINES BAUERN

IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN



mir bisher jeder Anhalt fehlt, um unser Bronzefigürchen einem bestimmten Meister zuzuweisen.

Der erste Florentiner, der nachweislich Bronzestatuetten in gröfserer Zahl angefertigt hat, ist Bertoldo di Giovanni. Eine Reihe derselben ist uns erhalten, wie ich früher in dieser Zeitschrift nachgewiesen habe (1895; vergl. auch meine »Florentiner Bildhauer der Renaissance«, S. 280—296). Für die Zeit der Entstehung dieser Figürchen haben wir bis jetzt noch keinen Anhalt; nur die Annahme erscheint gerechtfertigt, dafs, wie nachweislich die Medaillen, so auch die Statuetten meist der späteren Zeit des Künstlers angehören. Bertoldos frühere Thätigkeit wird durch gröfsere Arbeiten wie die Mitarbeit an Donatellos Bronzekanzeln und deren Vollendung in Anspruch genommen worden sein, durch die er seine Fertigkeit als Bronzetechniker erlangt haben wird. Dafs er jedoch auch damals schon kleine Bronzearbeiten mit Geschick ausführte, beweist das kleine Flachrelief mit dem Silenszug im Bargello, das durch die Embleme des Piero dei Medici am Wagen in die Zeit seiner Regierung, also zwischen 1464 und 1469, gesetzt werden mufs.

Diese Unsicherheit in Bezug auf die Entstehungszeit der Kleinbronzen Bertoldos verhindert uns auch ein Urteil darüber abzugeben, wie weit der Künstler auf die Entwickelung dieser Kunstgattung in Florenz einen Einflufs geübt hat. Seine ausgeprägte Eigenart: die starke Betonung der Anatomie und die Stilisierung des Körpers auf Grund derselben, die scharfe Pointierung des Motivs, die starken Gegensätze in der Bewegung der einzelnen Körperteile, durch die er seine Figuren reich zu beleben sucht, haben nur seine Arbeiten in so ausgeprägter Weise; bei den Bronzefigürchen, die sich auf bestimmte andere Florentiner Künstler der zweiten Hälfte des Quattrocento zurückführen lassen oder die wenigstens im allgemeinen dieser Zeit und Schule zugeschrieben werden müssen, finden wir verwandte Züge nur teilweise oder mehr zufällig, so dafs wir danach einen stärkeren Einflufs Bertoldos wenigstens auf das fünfzehnte Jahrhundert kaum annehmen dürfen. Wie der Künstler auf seinen Schüler Michelangelo eingewirkt hat, habe ich an anderer Stelle gezeigt. (Florentiner Bildhauer der Renaissance S. 283.)

Die beiden jüngeren Zeitgenossen Bertoldos, deren Thätigkeit wir aber schon vor ihm nachweisen können, Antonio del Pollaiuolo und Andrea del Verrocchio, haben als Bronzekünstler manche verwandte Züge mit Bertoldo wie unter sich, doch nicht so, dafs wir sie in näherer Beziehung zueinander vermuten dürften. Von Verrocchio, dem Schöpfer einer Reihe der herrlichsten und verschiedenartigsten grofsen Bronzebildwerke, die Italien besitzt, ist uns bisher keine einzige kleine Bronzefigur bekannt; es findet sich nicht einmal eine kleine Nachbildung einer seiner berühmten Statuen oder sonst einer Arbeit dieser Art, die auf seine Werkstatt oder einen Nachfolger schliefsen liefse. Dies ist um so auffälliger, als wir von seiner Hand gerade eine ungewöhnlich grofse Zahl sehr durchgebildeter kleiner Thonfiguren haben, die als Vorbereitungen seiner gröfseren Arbeiten entstanden. Bei seiner intimen Beziehung zu der Familie der Mediceer, vom alten Cosimo bis auf Lorenzo, sollte man annehmen, dafs diese den Künstler auch zur Bereicherung ihrer Sammlung kleiner Bronzen herangezogen hätten, die ihnen so sehr am Herzen lag.

schlufs finden sich hier wie dort. Letztere ein interessanter Beleg für Filaretes Sucht antike Vorbilder zu kopieren, wo er irgend konnte; diese Reliefbüsten in den Lünetten sind nämlich spätrömischen oder frühchristlichen Motiven entlehnt, wie ein solches das Palastthor auf dem bekannten Elfenbeinrelief mit der Überführung einer Reliquie im Domschatz zu Trier zeigt. Auch zeigt der Helm neben der Mark Aurel-Statuette als Dekoration ein Ringerpaar, ganz ähnlich dem Odysseus und Iros des Wiener Reliefs, mit den eigentümlich plumpen Formen, kurzen Beinen u. s. f.

Von Antonio del Pollaiuolo besitzen wir dagegen im Bargello, gerade aus der Mediceersammlung stammend, ein beglaubigtes Hauptwerk unter den Florentiner Kleinbronzen des Quattrocento, die Gruppe des Herkules, der den Riesen Antäus in der Luft erdrückt. Sie zeigt Pollaiuolos Kunstweise in vorteilhaftester und ausgeprägtester Weise: Prunken mit anatomischen Studien, schärfstes Betonen des Knochengerüstes und der Muskulatur, ähnlich wie wir es gleichzeitig unter den Malern bei Signorelli sehen, leidenschaftliche Erregung, die sich besonders in den heftigen Bewegungen der sehnigen, eckigen Glieder bekundet. Diese treffliche kleine Gruppe im Bargello wie die bekannten Kompositionen der Stickereien im Museo dell' Opera in Florenz, die Zeichnungen, Stiche und Gemälde Antonios geben uns, besser als seine grofsen Skulpturen, den Anhalt, noch eine Anzahl anderer Kleinbronzen auf ihn zurückzuführen, die fast alle erst in neuester Zeit bekannt geworden sind. Zwei darunter, wenn nicht alle drei, sind gleichfalls Herkulesdarstellungen; sie stellen Herkules vom Kampfe ausruhend dar. Die eine, im Besitz von Alfred Beit in London, tauchte dort vor wenigen Jahren im Handel auf, die andere erwarb im Mai d. J. Pierpont Morgan in der Versteigerung Bardini in London für den aufserordentlichen Preis von fast 125 000 Mark; sie war kurz vorher bei einem Marchese Niccolini in Florenz zum Vorschein gekommen. Wir geben beide nebenstehend in Abbildungen, da sie noch so gut wie unbekannt sind.



Antonio del Pollaiuolo
Bronzestatuette des Herkules
Sammlung Pierpont Morgan, z. Z. in London

Der Beitsche Herkules, wie die Herkulesgruppe des Bargello auf kleinem dreiseitigem Sockel, mit dem beide in einem Stücke gegossen sind, ist von der Arbeit, die er eben vollbracht hat, ausruhend gedacht. Siegreich stellt er den Fufs auf den abgeschlagenen Kopf des Löwen, die Keule in der Rechten, die Linke mit den Äpfeln der Hesperiden auf die Hüfte gestemmt. Die Bildung des Körpers ist eine sehr mächtige, echt herkulische, und dies kommt auch in den stark ausladenden Konturen der Stellung zur Geltung. Es ist ein Ausruhen nur zu neuer Arbeit, das der Künstler hier zum Ausdruck bringt. Die Formen sind denen der Figuren in der Gruppe des Bargello sehr verwandt, jedoch noch untersetzter und muskulöser, von einfacher, grofser Stilisierung; nur die Behandlung der Schultern ist unruhig und nicht ganz verstanden. Eigentümlich und unerfreulich manieriert ist die Behandlung des Haares,

welches, ähnlich wie in jener Gruppe, in dichte Massen gelegt ist, aber hier fast wie lauter lockere Flechten oder dichte Straufsenfedern erscheint. Sehr geschickt hat der Künstler den Charakter des freien Standbildes in der Figur zur Geltung gebracht. In ähnlicher Weise, aber auf anderem Wege wie Bertoldo, dessen verschiedene Herkulesstatuetten die beste Gelegenheit zum Vergleich bieten, sucht Pollaiuolo die Stellung möglichst reich zu bilden, um die Gestalt von allen Seiten wirkungsvoll und pikant erscheinen zu lassen. Dabei bringt er den Charakter der Figur als Herkules weit stärker zur Geltung. Das weite Herausstellen des rechten Beines und das entsprechende Einstemmen des linken Armes in die Hüfte wie die starke Neigung des Kopfes nach unten bringen reiche Gegensätze in die Figur, die den Anblick von allen Seiten interessant machen. Die eckigen Konturen, die sich dadurch ergeben, wirken doch nicht unruhig, da der Künstler das Gleichgewicht in den Bewegungen zu wahren und Löcher in der Komposition auszufüllen verstanden hat, namentlich durch die Haltung der Keule.



Antonio del Pollaiuolo
Bronzestatuette des Herkules
Sammlung Alfred Beit, London

Die zweite kleine Einzelfigur des Herkules, im Besitze von Mr. P. Morgan und zur Zeit mit allen seinen Bronzen im South Kensington Museum ausgestellt, ist wesentlich einfacher und ruhiger in der Haltung. Auch hier ist der Heros ausruhend dargestellt; das eine Bein, hier das linke, wieder hochgestellt auf das Haupt eines Stieres, über der linken Schulter das Löwenfell, das er mit der Hand zusammenhält. In der herabhängenden Rechten hielt er wahrscheinlich die Keule. Die Figur ist Rohgufs geblieben, der keineswegs sauber aus der Form gekommen ist; dadurch erscheint sie etwas plump in den Gliedmafsen und ist noch ohne die Durchbildung der Muskulatur, wie wir sie sonst bei Pollaiuolo regelmäfsig finden. Das Haar ist ganz

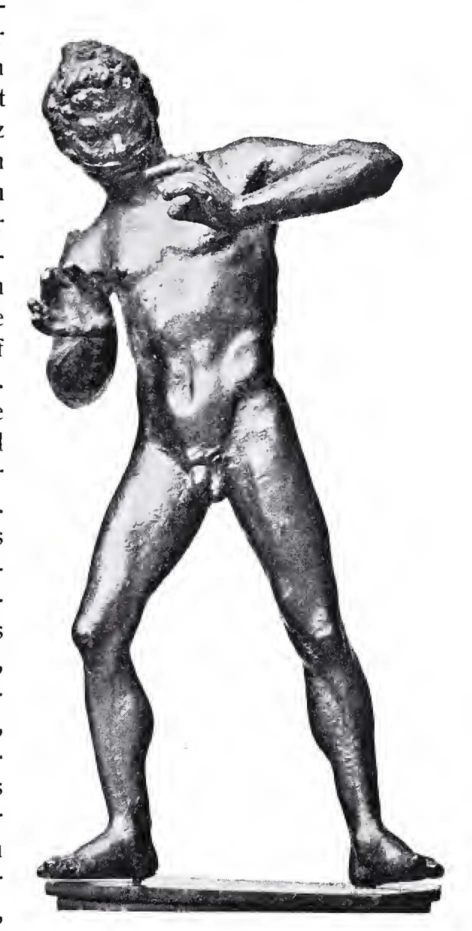
ähnlich gebildet wie bei dem Beitschen Herkules; es fällt weit in den Nacken hinein in dicken Strähnen, die aber nicht so manieriert erscheinen, da ihnen die Ausführung durch Ziselierung noch fehlt und sie nur in breiten Massen angelegt sind. Wie die beiden vorgenannten Figuren steht auch diese auf einem dreiseitigen Bronzesockel, der wieder mit der Figur ein Stück bildet. Die Ecken, die an dem Sockel der Beitschen Bronze aus den Oberkörpern von Sphinxen gebildet sind, werden hier von einem hohen Blatte bedeckt und schliefsen oben mit Widderköpfen ab, während die Seiten mit Trophäen von Waffen in flachem Relief verziert sind; als Füfse dienen drei Muscheln. Das feine Verständnis und der Geschmack des Künstlers zeigt sich auch in dem Verhältnisse, in welchem in diesen verschiedenen Bronzen der Sockel zu der Figur gehalten ist: bei der Gruppe und bei dem breitbeinig stehenden Herkules der Beitschen Sammlung ist er kurz und breit, bei der schlankeren, stark zusammengehaltenen Figur in der Morganschen Sammlung ist er hoch und schlank.



Antonio del Pollaiuolo
Herkulesstatuette aus Blei
In den K. Museen zu Berlin

Fast noch schärfer als in diesen beiden Statuetten ist der Charakter Pollaiuolos in einer Figur von etwa gleichen Mafsen (sie ist 28 cm hoch) ausgeprägt, die vor drei Jahren für unsere Berliner Sammlung in Florenz erworben wurde. Sie soll wohl gleichfalls einen ausruhenden Herkules darstellen. Der einzelne Apfel in der Linken würde freilich eher auf einen Paris deuten; aber das Alter, wie die herben, fast faunartige Züge und der Blick nach unten sprechen doch gegen diese Benennung; auch die kräftigen Formen lassen eher an Herkules denken, der anscheinend mit der erhobenen Rechten die Keule geschultert trug. Die Figur ist nicht aus Bronze, sondern aus Blei und daher gleich gut aus dem Gusse gekommen; in Brust und Rücken hat der Künstler mit dem Messer einzelne Formen, die ihm zu kräftig erschienen, einzuschränken gesucht; im Kopf sind die buschigen Haare und namentlich die Nase durch Stofsen oder Fallen etwas beschädigt. Die Gestalt ist hier noch stärker zusammengehalten als in dem Morganschen Herkules; sie ist völlig nackt, stützt keines der Beine auf, zeigt aber Standbein und Spielbein doch scharf unterschieden und ist auch in der Bewegung des Oberkörpers von feinen Kontrasten. Die breitschulterige Gestalt ist hier fast schlank, namentlich in den geradezu schwächlichen Hüften und in den Beinen; den Oberkörper, der daneben verhältnismäfsig zu kräftig gebildet war, hat der Künstler daher an einzelnen Stellen abzuarbeiten begonnen. Mutmafslich war dieser Bleigufs das Modell für eine Figur in Bronze. Auf eine ähnliche, etwas kleinere Bronzestatuette, einen David als Sieger über Goliath, die sich im Museo Nazionale zu Neapel befindet, hat zuerst Venturi hingewiesen (L'Arte 1898 S. 188).

Die Vorliebe des Ant. del Pollaiuolo für Herkulesdarstellungen ist bekannt. Unter seinen Gemälden war die Folge mit den Herkuleskämpfen am berühmtesten; von den drei erhaltenen Bildchen, die als ganz eigenhändig ihm heute allein zugeschrieben werden können, stellen zwei gleichfalls Herkulesarbeiten dar, und an der bekannten Thonbüste eines jungen Kriegers im Bargello ist der Harnisch mit zwei solchen Kämpfen des Herkules geschmückt. Die oben zusammengestellten vier kleinen Bronzen sind weitere Belege dafür. In den Motiven lehnt sich der Künstler dabei wohl an die Antike an, aber in der Erfindung und Formengebung ist er doch ganz eigenartig, vielfach der Antike beinahe entgegengesetzt. Wie vor ihm Donatello und neben ihm Bertoldo, so benutzt auch er die antiken Vorwürfe nur, um ganz eigene Gebilde daraus zu gestalten. Erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento beginnt in Florenz, vielleicht schon in Pollaiuolos eigener Werkstatt, eine unmittelbare Nachbildung antiker Statuen in kleinen Bronzestatuetten. Freilich werden wir nur ausnahmsweise das römische oder griechische Vorbild feststellen können, auf welche diese Renaissancestatuetten zurückgehen. Ihre Nachbildung ist nur selten eine ganz treue und dann meist stark entstellt durch falsche und willkürliche Restaurationen fehlender Teile oder irrtümliche Auffassung des antiken Originales. Auch sind diese Bronzestatuetten keineswegs ausschliefslich oder nur der Mehrzahl nach Statuen nachgebildet, sondern häufig ähnlichen antiken Bronzefigürchen, meist wohl solchen aus spätrömischer Zeit und von geringem Kunstwert, gelegentlich aber auch den Figuren auf Sarkophagen oder anderen Reliefs, auf Kameen, Münzen u. s. f. Leider sind von diesen Vorbildern des XV. und XVI. Jahrhunderts, wie es scheint, manche inzwischen wieder verloren oder zugrunde gegangen. Der Vorrat an solchen Bronzestatuetten der Renaissance, die mit direkter Beziehung zu antiken Vorbildern entstanden sind, ist keineswegs ein kleiner; noch aus dem Ende des Quattrocento und aus den ersten Jahren des Cinquecento sind wohl an hundert verschiedene Figürchen dieser Art erhalten, aber sie sind sehr zerstreut, sind in den Sammlungen zum Teil noch unter den Antiken versteckt und bisher fast unbeachtet geblieben. Selbst für einen Archäologen gehört eine aufserordentliche Monumentenkenntnis dazu, um diese Bronzen nur zu einem Teile auf ihre Originale zurückzuführen; dafs die neuere Kunstgeschichte dieses Kapitel bisher noch nicht einmal angerührt hat, ist daher begreiflich, aber gewifs nicht zu entschuldigen. Gerade denen unserer Kollegen, die von Haus aus Archäologen sind, liegt die Pflicht ob, die empfindliche Lücke,



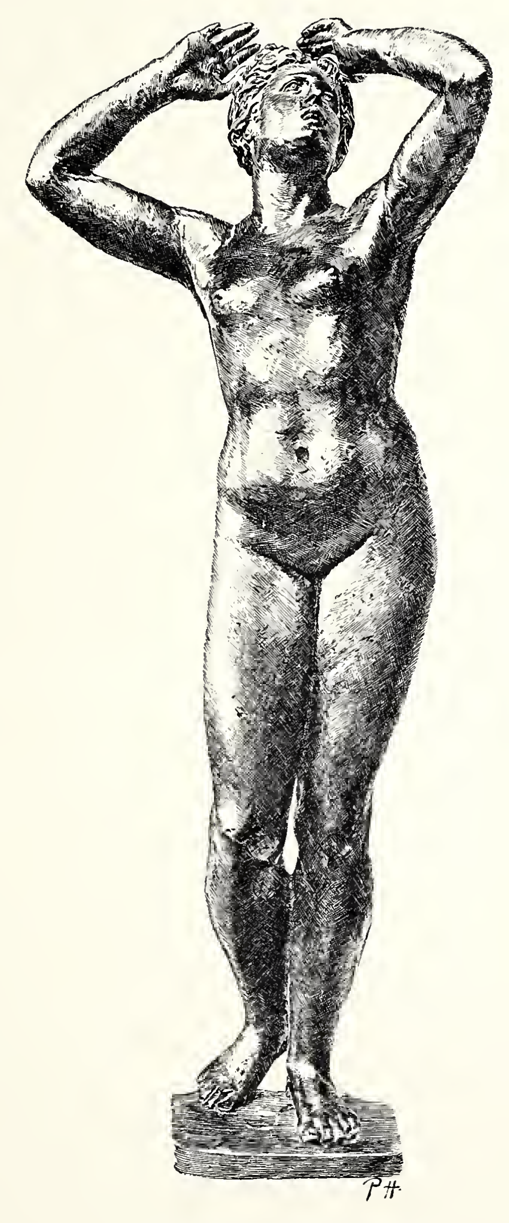
Art des A. del Pollaiuolo
Bronzefigur des Marsyas
In den K. Museen zu Berlin

welche die Kunstgeschichte hier aufweist, allmählich selbst auszufüllen oder durch ihre Schüler ausfüllen zu lassen.

Zu solchen unmittelbar auf Motive der Antike zurückgehenden Bronzefigürchen, die sicher florentinisch und noch dem Antonio del Pollaiuolo nahe verwandt sind, zum Teil auch wohl aus seiner Werkstatt herrühren, gehört in erster Linie ein auf seiner Keule ausruhender kleiner Herkules, der in der Bardinischen Versteigerung 1900 vorkam. Er entspricht fast genau dem Farnesischen Herkules, mufs aber, nach der Fundzeit dieser Statue, irgend einer kleineren Replik dieser Figur oder ihres Originals nachgebildet sein. Selbst der niedrige dreiseitige Sockel mit den harpyienartigen Gestalten an den Ecken zeigt die nächste Verwandtschaft mit Pollaiuolos kleinen Herkulesbronzen; doch ist die Bildung des Körpers zu einfach und teilweise auch zu leer, um an den Meister selbst zu denken. Bedeutender ist eine in einer beträchtlichen Zahl von Exemplaren verbreitete Figur von gröfserem Umfang: Marsyas, die Flöte spielend. Nach der erschreckten Miene und der lebhaften Bewegung scheint er in dem Moment dargestellt, wo er sich besiegt weifs und die Flöte fortwerfen will. Bei der fast treuen Übereinstimmung der meisten Exemplare, von denen wir vorstehend das fast als Rohgufs belassene Exemplar der Berliner Sammlung abbilden, ist es sehr wahrscheinlich, dafs eine ganz ähnliche antike Figur damals in Florenz vorhanden und berühmt war. Gerade unser Berliner Figürchen steht in der Formengebung dem Pollaiuolo sehr nahe; ebenso eines oder zwei der vier, sonst verschiedene Künstlerhände verratenden Exemplare des Bargello. Eine andere Bronze dieser Art, die noch ganz die Kunst des Pollaiuolo verrät, ist der sogenannte Athlet im Bargello, wohl die eine Figur von einer Kämpfergruppe: etwas ausweichend scheint er mit dem erhobenen linken Arm den Schlag des scharf von ihm beobachteten Gegners parieren zu wollen, um dann mit der geballten Rechten gegen ihn auszufallen. Die Stellung ist der des einen Rossebändigers von Monte Cavallo sehr ähnlich, aber das Vorbild war gewifs eine antike Athletenfigur, welcher Formen und Kopfbildung entsprechen. Der neue Katalog des Bargello vermutet in dieser Figur den »ignudo della paura« des Mediceerinventars; doch verrät die kräftige Gestalt in Verteidigungsstellung keine Spur von Furcht. Es scheint mir viel wahrscheinlicher, dafs mit jener Bezeichnung eine der vorgenannten Marsyasfiguren gemeint ist, wie bisher angenommen wurde.

Bei den häufigen Wiederholungen jenes Marsyas, namentlich bei denen des Bargello kann man besonders gut beobachten, dafs die Künstler des Quattrocento für jedes Exemplar ihrer Bronzen eine neue Form herstellten und daher regelmäfsig gröfsere oder kleinere Veränderungen vornahmen, welche noch vergröfsert wurden durch die starke Ziselierung, wie sie die sehr unvollkommenen Güsse damals nötig machten. Am abweichendsten unter den mir bekannten Exemplaren dieser kleinen Marsyasfigur ist das mit der Sammlung Pfungst in den Besitz von Mr. Pierpont Morgan übergegangene interessante Stück, namentlich durch den ganz individuellen Portraitkopf.

Ein Zeitgenosse und Landsmann Pollaiuolos, weniger selbständig und künstlerisch weit weniger veranlagt, ist der Schöpfer von ein paar anmutigen Bronzestatuetten nackter Jünglinge, von denen zwei mehrfach vorkommen, eine dritte mir in öffentlichen Sammlungen nur in dem Exemplar des Bargello erinnerlich ist. Sie sind von besonderem Interesse, weil sie uns zeigen, dafs die Renaissance in Florenz um die Wende des Jahrhunderts im Gegensatz gegen die bewegten Charakterfiguren der älteren Künstler, namentlich auch noch Bertoldos und Pollaiuolos, die Freude der Antike an der menschlichen Gestalt ohne Rücksicht auf ein besonderes Motiv zu empfinden begann und mit Anlehnung an antike Vorbilder in solchen Bronzefigürchen schon



Florentiner Schule um 1510
Bronzefigur einer Schutzflehenden
In den K. Museen zu Berlin



Ähnliches zum Ausdruck zu bringen suchte. Die eine dieser Figuren, ein Jüngling, der beide Arme über dem Kopfe zusammengelegt hat, entstand wohl in freier Nachbildung eines jugendlichen Apollo, dessen einer Arm auf dem Kopfe aufruht. Der Florentiner Künstler verstand das verstümmelte oder falsch ergänzte antike Original, das er vor sich hatte, nicht richtig und legte beide Arme nach oben, wodurch seine Figur, abgesehen von dem unschönen oberen Abschlufs, übertrieben gedehnt und unsicher in der Stellung erscheint. Dies fällt in dem Berliner Exemplar (Abb. S. 224) noch stärker auf als im Florentiner, das untersetzter in den Formen und durch das leicht gehobene Spielbein besser balanciert ist. Die zweite Figur, etwas kleiner und daher wohl nicht eigentlich ein Gegenstück, hat nur den linken Arm aufgelegt und läfst den rechten schlaff am Körper herabhängen; während der Unterkörper etwas nach rechts gedreht ist, wendet der Oberkörper sich so stark nach links, dass der Kopf im verlorenen Profil gesehen ist. Die überschlanke, geschlossene Masse der Figur in ihrer pfeilerartigen Form steht in unharmonischem und selbst unschönem Gegensatz gegen die starke Bewegung und Drehung und zeigt dadurch, in ähnlicher Weise wie jene vorgenannte Figur, den gewaltigen Abstand von den antiken Vorbildern: den jugendlichen Siegergestalten, die sich bekränzen, gewissen Erosstatuen, jungen Satyrn, die Wein einschenken, und ähnlichen Figuren aus der Blütezeit der griechischen Kunst. Durch die breite, weiche Behandlung des schönen jugendlichen Körpers, durch den träumerischen Ausdruck und vor allem durch die Bekundung der reinen Freude an der schönen Gestalt als solcher nähern sich beide aber in einer Weise der Antike, wie selten Werke der Renaissance, auch aus vorgeschrittenerer Zeit. Ganz den gleichen Charakter hat eine dritte Figur in der Berliner Sammlung, ein schlanker Jüngling, der tänzelnd vorwärts schreitet und eine (fehlende) hoch über den Kopf erhobene Flöte oder Trompete bläst. Das frei benutzte antike Vorbild war wohl ein tanzender Satyr, ähnlich dem Marmortorso im Berliner Museum.

Der Vollgufs, die derbe, flüchtige Behandlung wie die Formengebung verweisen diese drei Figürchen noch in den Ausgang des XV. Jahrhunderts. Aber auch das Cinquecento hat sich an denselben oder verwandten antiken Originalen zu ähnlichen Nachbildungen begeistert, von denen uns verschiedene noch erhalten sind, welche die Fortentwickelung der Renaissance in besonders deutlicher Weise charakterisieren. Der Jüngling, der beide Arme auf den Kopf gelegt hat, kommt in einem kleineren, richtiger proportionierten und feiner bewegten Figürchen nicht selten in den Sammlungen vor. Ein Gegenstück dazu bildet ein Jüngling, der beide Arme über dem Kopf empor hält; die feine Wendung im Körper, die Stellung des leicht nach oben gewandten Kopfes mit klagendem Ausdruck, die Bewegung der geöffneten Hände, das Hochstellen des Spielbeins auf einen niedrigen Würfel zeigen gegenüber den ähnlichen Figuren des Quattrocento, in welcher Weise die neue Zeit die Anschauung von der menschlichen Gestalt und ihrer künstlerischen Wiedergabe erweitert hatte. Wie kapriziös, wie grundverschieden von der Antike sie schon sein konnte, beweist eine dritte Statuette der gleichen Richtung, wenn auch wohl schon aus einer etwas vorgeschritteneren Zeit; sie stellt einen auf den Händen stehenden Jüngling dar, dessen schöner Körper besonders fein durchgebildet ist. Die Berliner Sammlung enshält ein vorzügliches Exemplar dieser Bronze, während sie von dem Jüngling mit den auf dem Kopf aufliegenden Armen nur eine Wiederholung aus dem XVIII. Jahrhundert besitzt. Ein frühes schönes Exemplar der letzteren Figur befindet sich in den Sammlungen von Friedrichshof, die auch ein treffliches Buchsmodell des Jünglings mit den erhobenen Armen besitzen, das noch feiner belebt und bewegt erscheint als die Bronze-Exemplare, die von derselben Figur gelegentlich vorkommen (Abb. S. 225).

Der letztgenannten Jünglingsgestalt in Bewegung und Formenauffassung eng verwandt ist die Bronzestatuette einer nackten weiblichen Figur der Berliner Sammlung, welche die Arme über den Kopf erhoben hat und klagend aufwärts blickt. Weibliche Gestalten sind unter den Florentiner Bronzen der Renaissance äufserst selten — die ganze Richtung der Florentiner Kunst ist ja eine ausgesprochen männliche —, auch ist die Figur etwas voller wie wir es bei den Florentinern gewohnt sind. Wenn dies auf einen Künstler der echt femininen venezianischen Kunst, etwa in der Art und aus der Zeit Giorgiones, hinweisen würde, so scheint mir doch andererseits die feste Struktur des Körpers, die aufs feinste abgewogene Stellung, die fast raffinierte Benutzung aller künstlerischen Mittel, wie sie die Hochrenaissance durch die verschiedene Stellung der einzelnen Körperteile und ihre Abwägung gegeneinander in die Kunst einführt, und die Meisterschaft, mit der jede Absichtlichkeit einer Schaustellung durch die starke Betonung des Motivs vermieden ist, eher für einen Florentiner Künstler zu sprechen. Schon dadurch hat die Figur vor den eben genannten jugendlichen männlichen Gestalten, bei denen kaum mehr als eine geschickte Modellpose versucht ist, einen grofsen Vorzug. Die Fixierung eines ganz bestimmten Moments, der flehende Blick des nach oben gewandten Kopfes, den die Bewegung der Arme und des ganzen Körpers in der ausdrucksvollsten Weise unterstützen, läfst keinen Zweifel daran, dafs der Künstler eine bestimmte historische Figur darstellen wollte, die wir zweifellos in der antiken Mythologie zu suchen haben. Sollte eine Daphne gemeint sein, die Jupiter um Schutz gegen ihre Verfolger anfleht? Da die Bronze keinerlei Attribut und nicht einmal irgend welches Beiwerk aufzuweisen hat, wird die Benennung dieser »Schutzflehenden« wohl immer unbestimmt bleiben müssen.



Florentiner Schule um 1480
Bronzefigur eines Jünglings
In den K. Museen zu Berlin

Formenbildung und Durchführung stehen auf gleicher Höhe. Kaum eine zweite Gestalt von so edler, keuscher Nacktheit wüfste ich unter den Bildwerken der Renaissance zu nennen; sie wetteifert darin mit den schönsten Frauengestalten eines Raffael und Sodoma. Die Formen sind voll, aber keineswegs üppig; die Behandlung ist bei aller Sauberkeit der Durchbildung eine grofse, fast breite, und verrät doch volles Verständnis und feinste Beherrschung der Formen. Die Wiedergabe der Oberfläche, die Schönheit der Konturen erinnert an Raffaels Galathea und an die nackte Schöne in Tizians »Himmlischer und irdischer Liebe«. Ein so volles Leben pulsiert in diesen Gliedern, dafs bei näherer Betrachtung eine gewisse Steifheit und Leblosigkeit der Oberarme auffällt; sie ist dadurch verschuldet, dafs beide Hände über dem Knöchel abgebrochen und ungeschickt wieder angesetzt worden sind, wobei auch mehrere Finger der einen Hand schlecht restauriert wurden. Die Entstehung der Figur, die vor etwa zehn Jahren aus der Sammlung Brambilla in Mailand erworben wurde, läfst sich ihrem ganzen Charakter nach in die »goldene Zeit« der ersten Hochrenaissance setzen, etwa um das Jahr 1510. Einen

bestimmten Künstlernamen vermag ich nicht einmal vermutungsweise zu nennen, und ein solcher ist meines Wissens auch von anderer Seite niemals ausgesprochen worden.

Um die Zeit, als diese Bronze entstand, war das Interesse an der Antike, das Studium derselben und der Eifer im Sammeln namentlich antiker Bildwerke in ein neues Stadium getreten. In den Anfang der neuen Zeit fallen die grofsen Funde: die Entdeckung des Laokoon, des Apollo von Belvedere, der drei Grazien u. s. f. Der Wunsch, Nachbildungen dieser gefeierten Statuen und Gruppen zu erhalten, wenn man die Originale nicht erwerben konnte, wurde bei den italienischen Mäcenen fast ein allgemeiner. In Florenz, Padua und Venedig wie an einzelnen Orten, wo vorübergehend Giefshütten blühten, liefs man solche Nachbildungen in kleinen Bronzen herstellen. Finden sich im Quattrocento, mit Ausnahme der oft wiederholten Reiterstatue des Marc Aurel, nur vereinzelt kleine Bronzekopien von antiken Bildwerken,[1]) so werden sie im Anfang des Cinquecento bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus sehr häufig. Dadurch, dafs die Künstler jetzt möglichst treu ihre Vorbilder wiederzugeben suchen, erscheinen diese Bronzen weniger eigenartig und für die Kunst der Zeit weniger bedeutend als die älteren willkürlicheren Nachbildungen. Unter den Arbeiten dieser Art in unserer Sammlung verdienen einige namhaft gemacht zu werden, die ein besonderes Interesse haben. So die ganz kleine skizzenhafte Gruppe des Laokoon, ein erster, noch sehr verfehlter Versuch der Restauration vor der Zusammenstellung des Originals. Von dem Marc Aurel auf reich verziertem Sockel, der im Bargello — ich weifs nicht, mit welcher Begründung — dem Lodovico del Duca zugeschrieben wird, besitzt die Berliner Sammlung ein aus Palazzo Borghese stammendes Exemplar, das im Gegensatz zu dem Florentiner ganz intakt und sorgfältig durchgeführt ist. Von einer kleinen Bronze des Nil, wesentlich abweichend von der bekannten Marmorfigur, und einer kleinen sitzenden Roma mit der Wölfin zur Seite, für die ich ein bestimmtes antikes Vorbild nicht anzugeben weifs, sind mir andere Exemplare nicht bekannt. Sie gehören beide ganz in den Anfang des XVI. Jahrhunderts und sind wohl, worauf die Herstellung hinweist, in Rom entstanden, doch wahrscheinlich in der Werkstatt eines der damals in Rom lebenden Florentiner Bildhauer oder eines unter ihrem Einflufs stehenden Künstlers.



Florentiner Schule um 1530
Bronzefigur eines Jünglings
Sammlung Pfungst, London

Auf die gleiche Zeit und wohl auf die gleiche Art der Entstehung dürfen wir bei einer gröfseren ganz antikisch ausschauenden und besonders sauber durchgeführten, aber etwas kalten Bronzefigur schliefsen, die für unsere Sammlung vor kurzem in Florenz erworben wurde. Sie stellt eine ruhende, am Oberkörper unbekleidete weibliche Gestalt dar, die sich auf den linken Arm aufstützt, über den sie nach rechts zur Seite

[1]) Gelegentlich wohl auch von einer archaistischen Figur, wie in unserer Sammlung von einer heraartigen Gewandstatue und einem sitzenden Merkur.

schaut, während sie mit der Rechten ein Rad auf den rechten Schenkel aufstützt. Eine ähnliche antike Freifigur ist freilich nicht bekannt, und eine Nachforschung danach würde gewifs vergeblich sein, da das Motiv wenig statuarisch ist; dennoch kann an dem antiken Charakter desselben kein Zweifel sein. Die Lösung der Frage gab mir mein Kollege Professor Dressel an die Hand, indem er mich auf ein paar römische Münzen aufmerksam machte, die fast genau übereinstimmende Figuren als Reverse zeigen. Die eine, gröfsere mit dem aufgestützten Rad, genau in der gleichen Stellung, zeigt einen ruhenden Jüngling neben einer Meta, also den Genius des Zirkus; zwei andere von Kaiser Trajan zeigen übereinstimmend eine bekleidete weibliche Gestalt mit der Unterschrift VIA TRAIANA, also die Schutzgöttin der von Trajan erbauten Strafse vor Rom. Wenn wir, halb scherzhaft, nach dem Attribut des Rades in unserer Figur auf eine Göttin des Verkehrs schlossen, so hatten wir damit die richtige Deutung gefunden.



Florentiner Künstler um 1540
Bronzestatuette der Fama
In den K. Museen zu Berlin

Die unscheinbare Darstellung der ziemlich geringwertigen trajanischen Münzen hat den Künstler gereizt durch das pikante Bewegungsmotiv: der Unterkörper ruhend, der Oberkörper aufgestützt, die Drehung des Kopfes nach der Seite und die verschiedene Stellung der beiden Arme. Er hat dann die Gegensätze noch verstärkt, indem er den Oberkörper, der in den Münzen mit weiblicher Figur bekleidet ist, frei liefs und einzelne Teile seiner Figur, nämlich Gewand, Haare und Rad, vergoldete, während das Fleisch die dicke pechartige Patinaschicht trägt, mit der die Künstler der Renaissance bis weit in das XVI. Jahrhundert ihre Bronzen in der Regel bedeckten. Während aber diese durch Abgreifen sonst fast immer bis auf die Tiefen und die sonst besonders geschützten Teile abgegangen ist, ist sie in unserer Figur noch vollständig erhalten und mit ungewöhnlicher Sorgfalt aufgetragen. Diese äufsere Erscheinung, namentlich die eigentümliche Vergoldung, giebt ihr eine besondere Bedeutung; denn solche Bronzen mit teilweiser Vergoldung sind uns aus der Renaissance nur wenige erhalten. Sie beweisen auch sonst durch ihre saubere Ausführung, dafs sie auf besondere Bestellung irgend eines hohen Kunstfreundes entstanden. Unter Tausenden dieser Bronzefigürchen der Renaissance kenne

ich nur etwa ein Dutzend solcher Stücke; in öffentlichen Sammlungen einen Amor von einem Nachfolger Donatellos in der Carrandschen Sammlung des Bargello, einen Merkur und eine halbbekleidete Venus in den Hofmuseen zu Wien, einen Apollo im Museo archeologico des Dogenpalastes, die drei letztgenannten in der Art des Künstlers, den man jetzt Antico benennt, sowie in der Wallace Collection zu London eine sitzende Andromeda, nach der Bezeichnung an dem reichen Stuhl von Giovanni da Cremona. In diesen und einigen ähnlichen Bronzen im Privatbesitz, die sämtlich von mittlerer Gröfse (etwa zwischen 30 und 40 cm Figurenhöhe) sind, haben wir jedenfalls Stücke der geschätztesten Kleinbronzen der Renaissance vor uns. Alle diese Figuren, obgleich um die Wende des Jahrhunderts, ja anscheinend meist im ersten und selbst noch im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts entstanden, sind doch noch rein quattrocentistisch empfunden und müssen daher der Kunst des Quattrocento zugezählt werden.

Gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts ist in Florenz die Strömung der Hochrenaissance, aus der die zahlreichen kleinen Bronzenachbildungen der Antike hervorgingen, bereits durch eine andere ersetzt, die von ähnlichen Bestrebungen weit abführt. Künstler wie Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini, Bartolommeo Ammanati, Vincenzo Danti und andere Florentiner, in denen Einflüsse Michelangelos sich mit dem Streben nach höchster Eleganz und sauberster Durchbildung in eigentümlicher, bald reizvoll malerischer, bald unerfreulich manierierter Weise vermischen, hatten auch in der Bronzekleinplastik die Führung übernommen. Wie ihre seltenen Nachbildungen der Antike aussehen, davon giebt ein ungewöhnlich anziehendes Figürchen unserer Sammlung ein charakteristisches Beispiel, die »schlafende Nymphe«, die nach den Proportionen und der äufserst schlanken Bildung dem Cellini besonders nahesteht, aber wesentlich feiner in der Naturbeobachtung, gröfser in der Auffassung und breiter in der Behandlung ist, trotz ihrer Kleinheit und aufserordentlich sauberen Durcharbeitung. Wer nicht den schlafenden Hermaphroditen in einer seiner römischen Reproduktionen lebendig in der Erinnerung hat, wird vor diesem frisch und unmittelbar empfundenen Figürchen gewifs nicht auf den Gedanken kommen, dafs es eine freie Nachbildung jener Figur sein könnte (Abb. auf S. 215).

Diese Richtung ist in unserer Sammlung auch in einer gröfseren Bronze besonders charakteristisch vertreten, die schon den Stil dieser Künstler zeigt, wie sie ihn während ihres Aufenthalts am französischen Hof entwickelten. Es ist eine nackte, stolz vorwärts schreitende Figur, wohl eine Fama, die in der erhobenen, weit vorgestreckten Linken einen Lorbeerzweig hielt (Abb. auf S. 226). Nur wenige Jahrzehnte nach der »Schutzflehenden« unserer Sammlung entstanden, zeigt sie in der absichtlichen Schaustellung der schönen Glieder, in den Verhältnissen des Körpers mit den übertrieben kleinen Extremitäten, in der starken Betonung des weiblichen Baues wie in der hastigen Bewegung besonders deutlich die grofse Veränderung, die sich inzwischen in der italienischen Renaissance vollzogen hatte. Die Kunst der Spätrenaissance, die aus diesen Anfängen entstand und in Florenz gerade in der Bronzeplastik eine besonders glänzende Entfaltung fand, ist auch in der Berliner Sammlung der Kleinbronzen reich und vorteilhaft vertreten. Auf sie darf ich vielleicht später einmal näher eingehen.

DIE FRÜHESTEN WERKE CRANACHS

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Lucas Cranach gehört noch immer zu den schlecht gekannten und mifsverstandenen Meistern. Daran hat die Cranach-Ausstellung, die 1899 in Dresden stattfand, nicht so viel geändert, wie erwartet worden war, und die in allen Teilen gewissenhaften, in einigen Teilen auch glücklichen Studien Flechsigs haben die Aufklärung, soweit sie Aufklärung bringen, noch nicht weit und tief genug ausbreiten können. Einige Schritte vorwärts sind immerhin gethan.

Die Persönlichkeit Cranachs in ihrer ursprünglichen Eigenart und Kraft ist verdeckt und fast unsichtbar gemacht durch die Menge seiner Bilder. Abgesehen davon, dafs diese Bilder fast alle mit der bekannten Signatur versehen sind, genügt die bescheidenste Kennerschaft, sie zu bestimmen. Eine Folge davon ist, dafs höhere Kennerschaft sich auf diesem Felde kaum bemüht hat. Allenthalben drängt sich das Bildermaterial in reicher Fülle auf. Der Ehrgeiz des Suchens wird nicht geweckt. Die ungesiebte Masse der Gemälde läfst eine grobe allgemeine Vorstellung von Cranachs Kunst zurück, eine Vorstellung, die der kritische Beurteiler mit dem von der Tradition überlieferten Ruhme des Meisters zu vereinigen verzweifelt.

Alle »charakteristischen« Gemälde Cranachs sind Arbeiten der schlimmsten Manier, Abgüsse gleichsam aus abgenutzten Formen, kaltherzig und selbst sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate. Ihre Quelle ist nicht die Natur, sondern eine Erinnerung an die Natur, schliefslich eine Erinnerung an die Erinnerung. Es handelt sich um Kopien — im übertragenen Sinne; der Art ihrer Herstellung nach teilen diese Bilder fast alle Eigenschaften mit wirklichen Kopien. Sehr wenig wichtig ist es, zu wissen, ob der Meister dieses oder jenes Gemälde ganz oder zum Teil mit eigener Hand ausgeführt habe, oder ob einer seiner Werkstattgenossen beteiligt gewesen sei. Wesentlich ist dagegen der Geist, der in der Werkstatt herrschte und die Art des Betriebes. Die Schüler konnten den Meister durchaus ersetzen. Der Betrieb war danach eingerichtet. Man kann allenfalls noch die Hand des ungeschickten, nicht aber die Hand des geschickten Mitarbeiters herauserkennen. Das Schädliche und Kunstfeindliche der Arbeitsweise lag hauptsächlich darin, dafs das Naturvorbild mit seiner erregenden Wirkung ausgeschaltet war, dafs die spezifisch gestaltenden Fähigkeiten nicht in Anspruch genommen wurden und infolgedessen abstarben. Die Fehler, die jeder Naturnachahmung eigen sind, wachsen bei jeder Kopie, wachsen weiter bei der Kopie der Kopie und endlich in infinitum. Korrekte Wiederholungen ganzer Kompositionen sind in Cranachs Werkstatt auffällig selten hergestellt worden. Das eigentliche Kopierverfahren wäre bei weitem nicht so

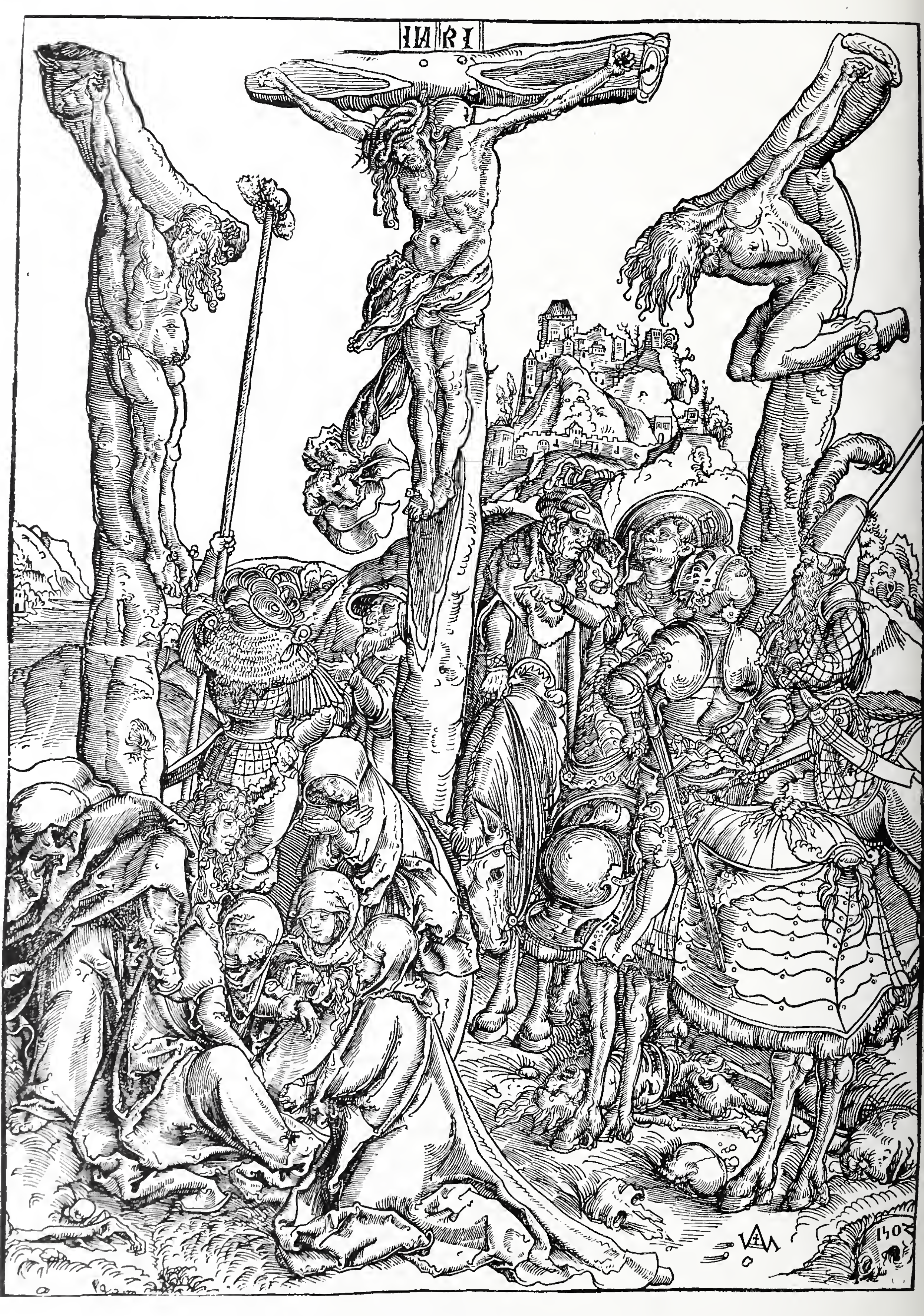
verderblich gewesen wie die mit pedantischer Geschäftigkeit betriebene Methode, ohne einheitliche Konzeption und ohne jedes Schöpfen aus der Urquelle, aus alten Teilen ein neues Ganze zu machen. Da wurde gebaut, geleimt und gestoppelt, aber dem organischen Wachsen jede Möglichkeit genommen. Legt man eine längere Reihe nah verwandter Kompositionen, die bei oberflächlicher Kenntnis für Kopien oder Wiederholungen gehalten werden, nebeneinander, so findet man mit Erstaunen fast stets Varianten, aber Varianten ganz äufserlicher Art, absichtliche, oft gewaltsame Änderungen, die weder in ihren Ursachen noch in ihren Folgen durchdacht sind. Hier ist ein Arm gehoben, ohne dafs die Schulterlinie dementsprechend geändert wäre, dort gleichen zwei Figuren sich aufs Genaueste in der Zeichnung des Oberkörpers, während die Stellungen der Beine ganz verschieden sind. Ein falscher Reichtum wird vorgespiegelt. Durch das gedankenlose Variieren ist eine Menge gezwungener und unverständlicher Bewegungsmotive in die Cranachschen Darstellungen gekommen. Eine Komposition, die als Ganzes und in den Teilen neu gestaltet erschiene, ist, soweit ich sehe, seit 1515 etwa in der langen Reihe der Bilder nicht mehr zu finden. Der Mangel an Zusammenhang zwischen dem Raum und den Figuren, zwischen den Figuren untereinander, das Willkürliche und Spielerische: das sind die Eigenschaften, die dem feinfühligen Beobachter die Kunst Cranachs besonders fatal machen. Die Sünden fallen nicht etwa den Schülern, sie fallen dem Meister zur Last und sind in Werken zu finden, deren Ausführung die höchste Qualität zeigt, die höchste innerhalb der Entstehungszeit. Die angedeuteten Schwächen sind keineswegs nur den Alterswerken des Meisters eigen, gehören vielmehr schon einer Periode an, die gemeinhin — auch heute noch, nach der Cranach-Ausstellung — als Blütezeit der Cranachschen Kunst betrachtet wird.

Das Gewächs des kopierenden Werkstattbetriebes wucherte nicht parasitenhaft auf einer fremden Kunst. Vor der Cranachschen Manier hat es eine Cranachsche Kunst gegeben. Jeder Weg von späteren Werken des Meisters zur Natur berührt Schöpfungen seiner ursprünglichen Kraft. Die Bemühung, zu der Individualität des fränkischen Meisters vorzudringen, wird die frühesten Arbeiten seiner Hand suchen müssen, alles Spätere aber nur als mittelbar interessante Aussagen berücksichtigen, wie der Altertumsforscher in römischen Kopien die griechische Originalkunst unter einem Schleier erkennt.

Tag und Stunde, da Cranach aufhörte, sich unmittelbar an die Natur zu wenden, lassen sich nicht angeben. Seine Kunst verfiel allmählich und nicht regelmäfsig. Spuren der Erschlaffung, eine Art von Gestaltungsträgheit, sind hier und da schon in den ältesten Werken, die wir von ihm kennen, zu bemerken.

Einige Zufälligkeiten haben das Verständnis der ursprünglichen Kunst Cranachs erschwert. Die wichtigsten Monumente sind die am wenigsten bekannten. Das beglaubigte Gemälde von des Meisters Hand aus dem Jahre 1504 stand bis vor kurzem in einem Privathause, das erste allgemein anerkannte Bildnis, das des Christoph Scheurl — in Nürnberg, von 1509 —, ist so übel erhalten, dafs seine Aussage mehr irreführte als belehrte; die grofse »Venus« von 1509 wird in Petersburg aufbewahrt, und andere Tafeln, die der rechten Auffassung wertvolle Unterstützung bieten, sind in Wörlitz, Breslau und Torgau ziemlich versteckt und entlegen.

Vor einigen Monaten ist das von Konrad Fiedler der Sciarra-Galerie entführte Gemälde von 1504, »Die heilige Familie auf der Flucht im Walde«, aus dem Hause der Frau Levi in den Besitz der Königlichen Museen übergegangen. Je besser dieses einzige Werk bekannt werden wird, um so deutlicher und stolzer wird sich die Persönlichkeit Cranachs erheben in der Anschauung derjenigen, die seinem Papierruhm



Lucas Cranach
Holzschnitt von 1502 im K. Kupferstichkabinet zu Berlin
(Passavant IV, S. 40, Nr. 1)

miſstrauen. Wir bilden die Tafel hier nicht ab, weil gute Reproduktionen an mehreren leicht zugänglichen Stellen in den letzten Jahren erschienen sind.

Auf der Flucht vor arger Gefahr hat die heilige Familie eine Ruhestätte gefunden, fern von den Menschen, im Waldfrieden, auf weichem Boden, wo Erdbeeren stehen und eine Quelle flieſst. Die Engel, die sich musizierend, spielend und dienend zu ihr gesellt haben, scheinen wie Waldgeister, wie die natürlichen Bewohner des Ortes. Die prangende Herrlichkeit des Sommertages scheint die Verfolgten zu begrüſsen, zu umfangen und zu beschirmen. Die Landschaft und die Figuren sind als Einheit gesehen. Das glückliche Idyll wird belebt durch die freundlichen genrehaften Motive des kindlichen Spielens; an die Schrecken der Wüste aber, in der die grüne Oase liegt, erinnert der scharf auslugende Blick Josephs, dessen Kopf die Spitze der wundervoll zusammengeschlossenen Gruppe bildet. Die Landschaft mit den Waldblumen am Boden, dem Gestein, der Quelle, der alten Fichte, der weiſsen Birke und der duftigen gebirgigen Ferne ist ohne jede Übertreibung, Häufung der Motive, Steigerung der Merkwürdigkeiten, als Ganzes dem deutschen Mittelgebirge entnommen. Alle Liebe ist an die genaue Wiedergabe des Kleinlebens der Natur gewendet. Selbst Dürer, von der Landschaftsdarstellung zu Anfang des XVI. Jahrhunderts im allgemeinen zu schweigen, glaubte fast stets durch groſszügige, fremdartige Hochgebirgs- und Seeuferlinien die landschaftlichen Gründe den heiligen Darstellungen anpassen zu müssen.

Die Farben dieser Tafel haben eine unvergleichlich tiefe und warme Pracht. Die Intensität und das Email namentlich der grünen Flächen und der erdbeer- und purpurroten Gewänder sind auſserordentlich. Die Schatten gehen ins entschiedene Schwarz. Der Vortrag ist eher breit und satt als scharf und spitz, wenn auch sehr vieles mit strichelndem Pinsel eingetragen ist. Gerade dieses Zeichnen im Haar, in den Federn der Engelsflügel, dieses Betonen mit scharfen Linien an hundert Stellen giebt dem Bild etwas von dem besonderen Reiz der Handzeichnung, giebt ihm einen sprühenden und prickelnden Reichtum.

Genau analysiert, sind die Waldblumen, der Schmetterling und die Engelsflügel meisterhaft gezeichnet, die gröſseren Organismen der Bäume und der Menschenkörper minder gut. Dem Zeichner mangelte die Kenntnis der inneren Struktur, wie denn wenig Lehre, wenig Tradition und wenig Schulung hinter dem Werke zu stehen scheint. Das Merkwürdigste ist, daſs solche Mängel hier kaum fühlbar werden und den wundervollen Gesamteffekt nicht stören. Der Meister hat überall das Wesentliche der Formen und Bewegungen mit sicherem Instinkte erfaſst und wurde im Flusse des Schaffens, das ihn beglückte, leicht hinweggetragen über alle Hindernisse. Hier, wo jede Linie voll Leben und Laune ist, scheinen dieselben Schwankungen, Oberflächlichkeiten und Irrtümer den malerischen Reichtum zu steigern und die Eigenart zu erhöhen, dieselben, die später, in pedantischer Kahlheit erstarrt, fast unerträglich werden.

Nächst der Fiedlerschen Tafel sind die Holzschnitte Cranachs von 1505 und 1506, durch Fr. Lippmanns ausgezeichnete Publikation seit 1895 leicht zugänglich, der sicherste Ausgangspunkt.

Zwei Holzschnitte im Berliner Kupferstichkabinet, figurenreiche Darstellungen der Kreuzigung Christi, auf die, soviel ich weiſs, Ludwig Kaemmerer zuerst aufmerksam gemacht und die Eduard Flechsig ihrer Bedeutung nach vollkommen gewürdigt hat, zeigen den Cranachschen Stil in der ältesten bisher bekannt gewordenen Phase, allerdings entstellt durch ungeschickte Ausführung des Schnitts. Das eine dieser Blätter, die untereinander stilistisch nahe verwandt sind, ist von 1502 datiert. Ich bilde es

hier ab, in der halben Gröfse etwa des Originals. Diese Darstellungen, die dem ersten Blicke wüst und wirr erscheinen, offenbaren einen erstaunlichen Reichtum an Erfindung und Gestaltungskraft, namentlich sobald man spätere entsprechende Darstellungen des Meisters, wie etwa die Kreuzigung in Strafsburg (ungefähr von 1513) und die in Frankfurt (ungefähr von 1520) danebenlegt. Sie zeigen eine ganz freie und breite, zügellose Formensprache und sind merkwürdig vorgeschritten für ihre Entstehungszeit.

Wer den Holzschnitt von 1502 und seinen Zwilling als Arbeiten Cranachs anerkennt, wird leicht die beiden Gemälde von 1503, den »Kruzifixus« von Schleifsheim und das Nürnberger Bildnis des Joh. Stephan Reufs, einordnen. Der Stil Cranachs ist aber auch ohne die Hilfe der Holzschnitte in jedem dieser beiden Gemälde deutlich. Nur mufs man in den verflauten und abgeschliffenen Gebilden der allgemein anerkannten Werke die Urformen fühlen.

Die mit drastischen Motiven überlasteten Holzschnitte sind im Lebenswerk Cranachs, soweit wir dieses Lebenswerk übersehen, ungefähr das, was die »Apokalypse« in Dürers Schaffensgang ist. Das Gemälde in Schleifsheim steht auf höherer Stufe, Der Meister vereinfacht die Darstellung und steigert die Wirkung dadurch, dafs er die Teilnahme konzentriert. Die Komposition dieser Passionsdarstellung hat weder Ahnen noch Nachkommen. An die Kühnheit und Originalität dieser Disposition hat sich Cranach nicht wieder gewagt. Ich zögere nicht, die Erfindung mit dem bedenklichen Wort »genial« zu rühmen.

Auf dreieckigem engem Felde zwischen den drei Kreuzen sind Maria und Johannes zurückgeblieben. Die Komposition ist mit vollkommener Freiheit in die Raumtiefe hineingebaut. Das Kreuz und der Leib Christi in stärkster Verkürzung und mit den kühnsten Überschneidungen. Die Landschaft, mit den schwarzen Wolken am Himmel, dem abgestorbenen Baum, ist hier ebenso innig mit der letzten Szene der Passion verbunden, wie in dem Fiedlerschen Bilde mit der Familienidylle. Maria blickt zu dem Sohne empor, Johannes wendet sich ihr tröstend zu. Unmittelbar hinter der fest zusammengeschlossenen monumentalen Gruppe der Trauernden hängen die Leiber der Schächer, deren einer ganz von vorn gesehen mit furchtbarer Anschaulichkeit dargestellt ist. Die Gruppe ist rings umstellt mit Schrecken. Merkwürdig ist der Ausdruck des Schmerzes in den gerungenen, krampfhaft gebogenen und verschlungenen Händen der Trauernden. Die Fingern sind sehr lang, sehr schmiegsam, zweifelhaft im Knochenbau, aber höchst beredt.

Die Überzeugung, dafs dieses Passionsbild von keinem anderen als Cranach herrühren kann, dafs seine Naturanschauung, sein Temperament und seine Gestaltungsart hier thätig waren, hat Fortschritte gemacht und wird gewifs allgemein werden. Das Fiedlersche Bild mufs immer wieder mit dem Schleifsheimer verglichen werden. Äufserlichkeiten, die zuweilen besser verstanden werden als Innerlichkeiten und die in unserem Falle Zeugnis ablegen können, giebt es in gröfserer Zahl. Das Datum ist hier und dort auf einen Zettel geschrieben, der am Boden liegt. Maria hat hier und dort ein Obergewand von seltsamem Schnitt an, mit halblangen Ärmeln, die bis zum Ellenbogen etwa reichen und dort mit einer Borte eingefafst sind. Auf dem Baumstumpf vorn in dem Schleifsheimer Bilde wächst eine helle, kleine, sternförmige Flechte, die auch auf den Steinen im Fiedlerschen Bilde wuchert.

Das aus der Sulkowskischen Sammlung in das Germanische Museum gekommene Bildnis trägt auf der Vorderseite die Aufschrift: »1503 vixi. An. 41« und auf der Rückseite die weniger zuverlässige Bleistiftnotiz: »Stephanus Reuss Const... Rector Uni-



LUCAS CRANACH

LIEBESPAAR

FEDERZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN



versitatis Anno 1503«. Reufs soll an der Wiener Universität Rektor gewesen sein. Dafs Cranach in Wien thätig gewesen sei, ehe er nach Wittenberg kam, sagt eine Stelle in der Scheurlschen Lobrede. Die Halbfigur des Mannes erscheint in starker Körperlichkeit, grofs und einfach im Umrifs. Das Fleisch ist sehr weich und malerisch behandelt. Das Kopfhaar, die Brauen und die Hände in etwas rauher Zeichnung betont. Die Färbung ist warm und tief. Die Landschaft, die hier mit einiger Gewaltsamkeit das Portrait bedrängt, ist von besonderer Schönheit. Der Ausdruck des Kopfes erscheint schwer, halb träumerisch, halb staunend. Die bekannten Fehler Cranachs in der Anlage der Köpfe, die falsche Augenstellung, seine Unfähigkeit, die in halber Seitenansicht abgewendete Gesichtshälfte mit der vorderen Hälfte zu verbinden in rechter perspektivischer Verkürzung, Überschneidung und Verschiebung, diese Fehler sind bei strenger Prüfung hier schon zu finden.

Die Holzschnitte und Bilder von 1502 und 1503 bereichern die Vorstellung von Cranachs Kunst mit Zügen wilder Energie und herausfordernder Kühnheit. Die Aufgabe lockt, das spärliche Material von Arbeiten des Meisters aus dieser Zeit zu vergröfsern; besonders erwünscht wären Zwischenglieder, die den Zusammenhang zwischen den anerkannten Schöpfungen von 1504 und 1505 und den nicht allgemein anerkannten von 1502 und 1503 noch deutlicher machen könnten.

Ich habe schon einmal — freilich ohne Erfolg — auf eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinet hingewiesen, die im angedeuteten Sinne der sorgfältigsten Beachtung wert erscheint. Dieses Blatt bilde ich hier in einem Lichtdruck der Reichsdruckerei ab. Das Papier des Originals mifst in der Höhe 283 mm in der Breite 205 mm. Links oben ist ein Stück abgeschnitten. Woltmann hat sich in der Zeitschrift für bildende Kunst 1874 S. 202 über die damals zur Sammlung Suermondt gehörige Zeichnung so ausgesprochen: »Endlich sei noch einer sehr schönen Federzeichnung von Lucas Cranach (Koll. Andreossy) gedacht. Der Künstlername auf dem Blatte ist nicht alt, wohl aber die Jahreszahl 1514 darüber ... ein Blatt ersten Ranges ... für den Meister höchst charakteristisch«. Das alles ist richtig — abgesehen von der Jahreszahl. Als Arbeit von 1514 ist die Zeichnung im »Werke« Cranachs unmöglich. Im Berliner Kabinet lag sie bis jetzt unter den »Unbekannten«. Liest man die Zahl, die etwas beschnitten und in regellosen flüchtigen Zügen am linken Rande sichtbar wird, »1504«, so fügt sich das merkwürdige Blatt in die Reihe der Cranach-Werke ein. Sein Stil steht dem der Fiedlerschen Tafel näher als der irgend einer anderen Arbeit. Die vorletzte Zahl ist undeutlich, kann aber sehr wohl als »0« gelesen werden, und die Prüfung des Stils läfst kein Schwanken zu und keinen Zweifel übrig.

Ein Liebespaar im Freien, in bergiger Waldlandschaft. Neben Dürers frühem Kupferstich und der Darstellung des Hausbuch-Meisters, die zierlich und in der Tradition des XV. Jahrhunderts befangen erscheinen, neben Altdorfers leichtherzigen Illustrationen desselben Themas, wirkt unser Blatt zwar ungefügig, schwer und fehlerhaft in Einzelheiten, aber grofs, tief und ernst empfunden, wie echte primitive Liebeslyrik.

Der Dualismus von Mensch und Landschaft, über den Dürer nie ganz hinweggekommen ist, scheint vollkommen und leicht überwunden. Die landschaftliche Natur ist als der Raum gesehen, in dem die Figuren atmen, nicht mehr als Hintergrundsprospekt. An dem Zusammenhang lag dem Meister mehr als an der Loslösung. Das Sitzen der Figuren auf dem Waldboden ist mit derselben Meisterschaft, besser: mit derselben blinden Sicherheit der Empfindung, dargestellt wie in dem Gemälde von 1504. Das Paar ist fest und eng zu einer Gruppe verbunden. Der reine Zusammenklang des Formalen mit dem Inhaltlichen bringt die starke Wirkung.

Die plumpe Gestalt der Frau mit der übermäfsig starken Schulter sitzt auf leicht ansteigendem Boden, fast ganz in Seitenansicht; sie beugt den Kopf, der in reinem Profil sichtbar wird, vor, um den Liebesworten zu lauschen. Der Mann hat sein Federbarett abgenommen, er sitzt auf der platten Erde halb neben, halb hinter dem Weibe. Seine Haltung und Bewegung sind höchst eigenartig, frei von jeder Konvention und beseelt von schwerflüssiger Empfindung, die in dem geneigten und zurückgelehnten Kopf übertrieben stark zum Ausdruck kommt.

Die Gewandung ist weniger systematisch als in Dürers Zeichnungen und weniger weich und malerisch als in Altdorfers und Grünewalds Kunst. Der Stoff ist eigenwillig und läfst die Körperformen nicht deutlich hervortreten; er ist schwer und bildet knorrige Motive, die an Wurzelwerk und Baumverästelung erinnern. Er ist reich und mannigfaltig, zackig im Umrifs, reifen- und spangenförmig um die Arme herum, dann wieder fliefsend und bogig in grofsen Linien, überall aber selbständig beobachtet, plastisch gesehen, und bewahrt treu den Schein der launenhaften Bewegung. Die innige, aber nicht geduldige Naturbeobachtung hat im Verein mit einer Neigung zu schnörkeligem Wesen diese lebendige Faltenornamentik geschaffen. Die Formen sind 1502, 1503, 1504 und 1505 fast bei jedem Versuche etwas anders ausgefallen. Dennoch scheint mir die Identität der Gestaltungskräfte deutlich genug. Das gleichmäfsige Faltenwerk, das später im Atelier des Meisters Gebrauch wurde, mit seinem harten Nebeneinander von kahlen Flächen, steifen Linien und Partien mit Kratern, Winkeln und Zacken, ähnelt dem Faltenspiel unserer Schöpfungen, wie Totes Lebendigem ähneln kann.

Der Baum, unter dem das Paar gelagert ist, ringt sich, schraubenförmig fast, empor, und seine Äste streben mit Anstrengung fort vom mütterlichen Stamm. Merkwürdig tief sind die Lebenskräfte des organischen Wachsens in den vegetabilischen Formen empfunden. Elastische derbe Federstriche, unter denen keiner mechanisch ist, folgen der plastischen Erscheinung. Cranach, der vor allem Zeichner ist — auch in den Gemälden, trotz der Farbenschönheit und trotz der eindrucksvollen Körperlichkeit —, liebt diejenigen Formen, die in linearer Gestaltung ein reiches Bild gewähren, wie das Laub, die Nadeln, das Zweig- und Wurzelwerk im Walde, wie das Gehörn, das Haar und das Gefieder, während er die ruhigen Flächen, alles Architektonische meidet.

Die Zeichnung, die Holzschnitte und die Gemälde, von denen ich gesprochen habe, machen ein Ganzes aus. Der deutsche Bergwald umschliefst alles. Verknüpfende Fäden laufen herüber und hinüber zwischen allen Gliedern dieser Gruppe. Ich möchte, dafs die aneinandergereihten Schilderungen eine einheitliche Vorstellung förderten, dafs sie die Kunst und die Persönlichkeiten Cranachs etwas entschleierten. Es handelt sich nur um eine kurze Periode in dem langen Leben des Meisters, die einzige Periode aber, soweit wir sehen, die eine Zeit freien Kunstschaffens war.

Die kunstgeschichtliche Frage nach der Herkunft des Meisters und das psychologische und kulturhistorische Problem von dem Absterben seiner Begabung werden mit Aussicht auf Erfolg erst erwogen werden, nachdem das besondere Wesen seiner Kunst klarer und deutlicher geworden sein wird.

DAS SILBERKREUZ FÜR DEN JOHANNISALTAR IM MUSEO DI S. MARIA DEL FIORE ZU FLORENZ

VON HANS MACKOWSKY

Am 10. August 1456 überbrachte ein reitender Bote den Signoren in Florenz die Abschrift eines Briefes des Legaten in Ungarn an seinen päpstlichen Herrn Calixtus III.,[1]) worin die Niederlage der Türken vor Belgrad[2]) mitgeteilt wurde. So kleinlaut und verzagt man nach dem Fall Constantinopels vor der Türkengefahr gestanden hatte, so unermefslich brach jetzt der Jubel los.[3]) Vier Tage lang, vom 13. bis zum 16. August, fanden Dankprozessionen in Florenz statt. Unter grofsem Vortritt der Geistlichkeit trug der greise Erzbischof Antonin ein stattliches silbernes Kreuz, das als Reliquie ein kleineres, aus dem Holze des echten Kreuzes Christi geschnitztes, einschlofs.[4]) Diese Reliquie hatte, nach dem Fall Constantinopels, ein schlauer Grieche nach Florenz gebracht und sie den Vorstehern von S. Giovanni, der Calimalazunft, verschachert.

Nachdem aber die Siegesfreude verrauscht war, und sich in Erdbeben, einem Kometen mit feurigem Schweif, Pest und anderen drohenden Zeichen ein neues göttliches Strafgericht anzukündigen schien, suchte man wiederum Trost und Zuflucht bei den Reliquien. Am 22. Februar 1457 (st. c.) beschlossen die Vorsteher der Mercatanti, ein neues Behältnis für das in S. Giovanni bewahrte Holzkreuz anfertigen zu lassen, in der Erwägung, dafs das bisher verwendete nicht geziemend prunkvoll sei und daher den Gläubigen den Wert der eingeschlossenen Reliquie nicht genügend verrate.[5])

Unter den Goldschmieden, die für den Auftrag zur Verfügung standen, fiel die Wahl auf drei Meister: Antonio del Pollaiuolo, Miliano di Domenico Dei und Betto

---

[1]) Vergl. Scipione Ammirato, Istorie fiorentine, ed. Ranalli 1849, t. V, p. 145.

[2]) Näheres darüber bei Pastor, Geschichte der Päpste, I, S. 588 ff.

[3]) »Se ne fece grandissima festa, processioni e ferie« sagt Lionardo Morelli in seiner Chronik (Delizie degli eruditi Toscani, t. XIX, p. 176).

[4]) Deliberazioni e altro de' Consoli (dell' arte de' Mercatanti) dall' anno 1455 al 59: 1456, 13 agosto. Processione si fa per 4 dì per la vittoria ottenuta per i Cristiani contro i Turchi nelle quali l' Arcivescuo porta per ultimo in mano una Reliquia, una Croce grande d' argento nelle quale era una crocetta che si dice essere del legno della croce di Cristo la quale fu comperata da un Greco che disse hauerla leuata di Gostantinopoli quando fu presa da Turchi (R. Arch. di Stato. Fatti dell' Arte dei Mercatanti Spogl. Strozz. vol. I, p. 214v).

[5]) Facciasi nella Chiesa di S. Gioi per il pezzo del legno della Croce di N. S. quiui existente molto grande e bello che non è ornato come si richiede, e stando in quella maniera non è manifesto a molti e nessuno sa che sia legno della Croce, una Croce grande d' Argento ... Deliberazioni etc. (Spogl. Strozz. vol. I, p. 215v).

di Francesco Betti. Die beiden ersten sollten das Untergestell, der zuletzt genannte das eigentliche Kreuz anfertigen.[1])

Bei dem Reichtum der Ausschmückung staunt man über die kurze Frist von nur zwei Jahren, die zur Vollendung nötig war. 1459 bereits steht die Arbeit fertig da. Das neue Kreuz wog 141 Pfund und kostete rund 3036 Goldgulden, wovon 2006 auf Antonio del Pollaiuolo und 1030 auf Betto Betti kamen.[2]) Der dritte Mitarbeiter Miliano Dei wird nicht mehr genannt.

Erst nach der Vollendung des ganzen Silberaltars, 1483, fand auch das Kreuz seinen endgültigen Platz als Bekrönung des Dossale. Nur einmal hat es diesen Ehrenplatz verlassen. Das war im Schreckensjahr 1529, als die erschöpfte Republik von den Consuln der Zunft das kostbare Stück zur Verpfändung verlangte. Aber nur für kurze Zeit nahm es Camillo Antinori, der 1500 Gulden darauf lieh, als Faustpfand zu sich; bald nach dem Assedio löste die Zunft es für 1650 Gulden wieder ein.[3]) Seither hat es bei allen festlichen Gelegenheiten, bei denen der Dossale aufgestellt wurde, mit den anderen Reliquien[4]) um die Wette geprangt. Ehedem fand die Ausstellung zweimal im Jahre statt: an der festa del perdono (13. Januar) und am St. Johannistage (24. Juni). Seit einigen Jahren aber hat man aus Gründen der besseren Erhaltung von dem Transport und der Ausstellung im Baptisterium Abstand genommen.[5]) Mit dem Dossale steht das Kreuz jetzt unter einem Glasgehäuse im Oberlichtsaal des Museo dell' Opera, wo die Spiegelung den Genufs der Einzelheiten beeinträchtigt und die Unzugänglichkeit der Rückseite ihn vollends aufhebt.[6])

So eifrig die Forschung bisher das Studium des Dossale betrieben hat, so wenig hat sie dabei auf das Kreuz geachtet. Was Labarte[7]) mitteilt, beruht, wie man an der fehlerhaften Beschreibung leicht erkennt, nicht in allen Teilen auf genauer Autopsie. Und doch hätte allein der Umstand, dafs wir in den Emails am Fufse des Kreuzes die frühesten datierbaren Arbeiten eines Antonio del Pollaiuolo besitzen, die Aufmerksamkeit der Geniefsenden wie der Forscher auf das Werk lenken sollen.

Das Kreuz besteht aus drei, mit starken Holzdübeln zusammengefügten Teilen. Das Fufsgestell, aus dem Sechseck entwickelt, steigt nach einer kräftigen Verjüngung des Schaftes zu einem ebenfalls sechseckigen Nischenbau an, der seiner architektonischen Form nach einer Kuppellaterne am ähnlichsten sieht. Er ist gekrönt von einer kleineren Laterne, von deren oberem Teile zwei statuettentragende Voluten sich füllhornartig abzweigen. Über einem Kalvarienberg erhebt sich dann der eigentliche Kreuzesstamm. Wie diese Teile mechanisch geschieden sind, so sind sie es auch

---

[1]) Deliberazioni etc. (Spogl. Strozz. vol. I, p. 116v u. p. 216).

[2]) Libro Grande dell' Arte de' Mercatanti, seg.to E. 1459 (Spogl. Strozz. vol. I, p. 10).

[3]) Libro Grande dell' Arte, segto H H 1527. (Spogl. Strozz. vol. I, p. 15).

[4]) »... Sopra il quale (sc. altare d' argento) si posa una Croce altissima tucta d' argento fine, con figure bellissime, con li octo grandi candelabri d' argento, et la rosa d' oro donò il papa, et molti vasi et reliquieri con figure et smalti per mano di peritissimi maestri« (Albertini, Memoriale bei Crowe und Cavalcaselle, II, p. 435).

[5]) Vergl. hierzu die Rechtfertigungsschrift der Deputazione secolare di S. Maria del Fiore Il dossale d' argento. Raccolta di documenti storicamente ordinati. 2da ediz. 1895.

[6]) Dem Entgegenkommen der Deputazione secolare, insonderheit der Unterstützung des Architekten der Domopera Cav. Castellucci verdanke ich die Gelegenheit eines eingehenden Studiums der Einzelheiten nach Entfernung des Glasgehäuses. Ich versäume nicht, den betreffenden Herren an dieser Stelle meinen Dank abzustatten.

[7]) Histoire des arts industriels, Paris 1864, Album vol. I, pl. LXV.



Das Silberkreuz für den Johannisaltar
Florenz, Museo di S. Maria del Fiore

stilistisch. Im Fufsgestell bis zu dem Schuppendach des Laternenbaues herrschen elegant geschwungene und gerundete Renaissanceformen; in den beiden oberen Teilen stöfst man auf gotische Motive und gotischen Zierat.

Leider ist das Kunstwerk nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten. Doch hat es weniger unter Beraubung, Zerstörung oder überhaupt unter Verlusten ernsthafterer Natur zu leiden gehabt, als ihm Zuthaten und Ergänzungen schädlich geworden sind. Schon Cavallucci[1]) hat darauf hingewiesen, dafs die beiden feston-geschmückten Sphinxe, die auf ihrem sehr sonderbaren Kopfschmuck zwei Engelstatuetten tragen, »modernamente« hinzugefügt worden sind. In der That sind sie dort sehr unorganisch placiert, finden für ihre Krallenfüfse keinen Stützpunkt auf dem zierlich profilierten Sockel und ringeln ihre Schweife in gezwungener Kurve den Schaft hinauf. Vor allem aber stören sie die Silhouette und bringen, indem sie das Motiv des Abzweigens vom Hauptschaft vorwegnehmen, eine langweilige Symmetrie mit dem oberen Teil des Kreuzes zustande. Derartige Tierfiguren sind allerdings in der Dekoration des Quattrocento beliebt. Doch vergleiche man nur, wie organisch ein ähnliches Motiv am Corvinkreuz des Domschatzes in Gran[2]) oder auf dem von Kristeller mit Recht dem Antonio Pollaiuolo zuerkannten Niello in Parma[3]) benutzt ist, um auf dem Silberkreuze ihre Anwesenheit wie ihre Form als späte, unverstandene Nachahmung zu empfinden. Und wie die Sphinxe erregen auch die Engel trotz ihres zunächst gut quattrocentistischen Aussehens Bedenken. Es fällt nicht schwer, ihren Stammbaum bis zu Antonio del Rossellino und Benedetto da Majano zurückzuverfolgen; aber die mit Zierlichkeit rundende, bis an die Grenze des Erreichbaren der Natur nacheifernde Hand eines Edelschmiedes der Frührenaissance vermag ich weder in der gezierten Haltung noch in den teigartigen Falten wiederzuerkennen.

Das einmal argwöhnisch gewordene Auge ruht nun auch mit Zweifeln auf den Statuetten in den Nischen des Laternenbaues. Zunächst macht die Wiederholung der gleichen Gruppe — Johannes der Täufer, sitzend zwischen zwei verehrenden Engeln — auf der Vorder- und Rückseite stutzig. Besteller wie Künstler hätten im Quattrocento die einfache Wiederholung eher vermieden. Es ist wahr, der breitbeinig auf dem florentiner Armsessel mit Fell und Mantel bekleidet sitzende Täufer scheint mit seinen spitzen Knieen die Herkunft aus der Werkstatt der Pollaiuoli sicherzustellen; allein die verschwommenen Formen hätte sich kein Quattrocentomeister vergeben. Die Engel zur Seite, Milchgeschwister der gröfseren auf den Sphinxen, können weder ihre Flügel bequem in dem engen Raum der Nische entfalten, noch haben sie ihre Gewänder quattrocentistisch geschürzt. Da man sich die Nischen leer nicht gut vorstellen kann, sei die Möglichkeit zugestanden, dafs hier die Originalstatuetten durch Copien einer späteren Zeit ersetzt wurden; die Hand Pollaiuolos kann ich in ihnen nicht erkennen. Es bleiben noch die Statuetten im oberen Teil: der am Kreuz hängende Christus mit Maria und Johannes zu seinen Füfsen. Hier spricht eine spätere Zeit, die überall steif und geradlinig ist, wo früher Leben und Unruhe herrschte, so vernehmlich, dafs ein Blick auf

---

[1]) J. C. Cavallucci, Notizie storiche intorno al dossale di argento ed ai reliquiarii appartenenti alla chiesa di S. Giovanni di Firenze, in der »Nazione«, Juni 1869, auch als Sonderheft gedruckt.

[2]) Abgebildet bei Dankó, Geschichtliches, Beschreibendes und Urkundliches aus dem Graner Domschatz, Gran 1880, auf Taf. III—VII.

[3]) Vergl. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XV, 1894, S. 115. Die auf Donatellos Judith zurückgehende Darstellung deutet Kristeller als die »Enthauptung eines Gefangenen«.

die Zinkätzung genügt, diese Figuren aus dem ursprünglichen Bilde auszusondern. Sie sind auch inhaltlich vom Überflufs. Bei den Reliquienkreuzen ist die Anbringung eines Corpus eine Anomalie; fast durchgehends vertritt den Crucifixus eine symbolische Darstellung. Hier auf dem Silberkreuze verdeckt zudem der Crucifixus mit dem Kopf das Sinnbild des Pelikans, seine Arme sind in das Gewand fliegender Engel, seine Füfse in die Figur eines bärtigen knieenden Alten mitten hineingenagelt. Johannes und Maria erscheinen überdies in Emailmalerei auf den Seitenarmen des Kreuzes.

Noch eine andere Thatsache führt zu der Annahme, dafs zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts die Ergänzungen an unserem Kreuze vorgenommen wurden. 1702 nämlich stiftete Felice Monsacchi ein neues Reliquiar für das aus einem Stück des echten Kreuzes ohne Fuge geschnitzte Crucifix, das bisher in dem Silberkreuz eingeschlossen war. Vielleicht wollte man, da das neue Reliquiar durch Kristallscheiben in das Innere hineinsehen liefs, den Gläubigen den Anblick des Heiligtums ermöglichen, wo Christus »con quattro chiodi, quasi del tutto ignudo, con mitra in capo, e di età piuttosto giovanile«[1] geschnitzt zu sehen war. Nun, da das Silberkreuz keine Reliquie mehr barg, war der Crucifixus draufsen als Ersatz eine Notwendigkeit. Diese freiplastische Figur zog dann die Statuetten von Maria und Johannes als künstlerische, nicht als inhaltliche Ergänzung nach sich. Vielleicht ist die Vermutung gestattet, dafs ihnen die ehemals auf den oberen Voluten angebrachten Engel[2] Platz machen mufsten und für diese nun am Fufsgestell auf den Sphinxköpfen Unterkunft geschaffen wurde. So präsentierte sich das Äufsere reicher, nachdem das Innere seines heiligen Schmuckes beraubt worden war. Es ist wohl denkbar, dafs ein geschickter Restaurator wie der damals gerade an den Reliquiarien für S. Giovanni thätige Bernardo Holzmann diese Ergänzungen vorgenommen hat. Auch entsprechen die Blumenvasen auf dem Sims des Laternenbaues und die das Kreuz umsäumenden florentiner Lilien dem Geschmack des XVIII. Jahrhunderts.

Die stattliche Gröfse des Kreuzes (195 cm Höhe zu 84 cm Breite) erlaubte eine weitere architektonische Ausgestaltung, die namentlich in dem Fufsgestell sich frei, ohne an die Tradition gebunden zu sein, ergehen durfte. Bei der Prüfung dieses Untergestelles verdient der Laternenbau besondere Aufmerksamkeit. Augenscheinlich hat hier Brunelleschis Domkuppellaterne zum Vorbild gedient. Ihr entlehnte der Künstler, indem er freilich den Grundrifs vom Achteck auf das Sechseck übertrug, alle wesentlichen Teile des Aufrisses: die Gliederung des Kernes durch Nischen mit vorgebauten Streben und die Krönung mit dem formgetreu wiederholten Kranzgesims. Zwar zur Zeit, als man am Silberkreuz arbeitete, war die Laterne der Domkuppel noch im Bau begriffen. Doch stand das fertige, von Brunelleschi selbst ausgeführte Modell seit 1436 in der Dombauhütte und war dort den Künstlern zugänglich. Für die Ausgestaltung der Nische mit gewundenen Säulen, die über einem starken Kämpfersims einen schachbrettgemusterten Halbbogen tragen, machte sich der Künstler ein anderes Denkmal zunutze: die Nische des Thomastabernakels an Orsanmichele. Doch ist auch hier der

[1]) Über die durchaus legendarische Herkunft dieses Crucifixes, das Karl der Grofse geschenkt und 805 durch den Erzbischof Turpin in S. Giovanni aufstellen liefs, vergl. Arnaldo Cocchi, Degli antichi Reliquiarii di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni, Firenze 1901, p. 45 u. 55.

[2]) Dafs ursprünglich Engelstatuetten auf den Voluten standen, glaube ich nach Analogie unseres Kreuzes mit dem Reliquiar, das den Kinnbacken und einen Armknochen des hl. Hieronymus enthält, annehmen zu können. Es zeigt bei sehr ähnlicher, wenn auch vereinfachter Composition auf den vom Fufsgestell abzweigenden Voluten zwei 21 cm hohe Engelsgestalten, von denen die eine den Kardinalshut, die andere ein offenes Buch hält (Abbildung bei Arnaldo Cocchi, a. a. O. p. 32).

Anschlufs an Donatello so wenig sklavisch wie dort die Abhängigkeit von Brunelleschi. Denn der nicht ausgerundeten, vielmehr eckig vertieften Nische fehlt in der Lünette die grofse Muschel, an deren Stelle eine Kassettenwölbung getreten ist, und das Rahmenwerk der Rückwand ist ähnlich wie auf dem Fresko Masaccios in S. Maria Novella durch eine Pilasterstellung ersetzt. Der Hinweis auf die Abhängigkeit dieses Werkes der Kleinkunst von dem Tabernakel an Orsanmichele bietet eine neue Stütze für die von C. von Fabriczy in ebendiesem Jahrbuch (1900) mit gewichtigen Dokumenten verfochtene Behauptung: das Tabernakel sei gleichzeitig mit dem hl. Ludwig Donatellos, also 1425, entstanden. Gerade die Combination von Elementen aus Masaccios und Donatellos Tabernakel setzt für unsere kleine Nachbildung in Silber die beiden monumentalen Werke voraus.

Betrachten wir nun zunächst die Emails am Fufse des Kreuzes. Sie sind nur noch zur Hälfte vorhanden. Denn den Farbenschmelz haben sie alle bis auf den letzten Rest eingebüfst. Nur die Unterlage, ein ganz flach in Silber getriebenes Relief, ist noch zu sehen. Aus diesem Zustande läfst sich ein sicherer Rückschlufs auf die angewandte Technik ziehen. Mit einem kurzen modernen Ausdruck kann man das Verfahren als durchscheinende Emaillierung auf Reliefgrund bezeichnen. Auf die ganz zart reliefierte, mit gröfster Sorgfalt durchziselierte Silberplatte wird das Email gufsartig aufgetragen. Die lebhaften, mit dem Glanz von Edelsteinen wetteifernden Farben lassen alle Feinheiten der Modellierung durchschimmern. Cellini, im III. Kapitel seines Trattato dell' oreficeria, berichtet eingehend über die Schwierigkeit des Verfahrens bei der Willkür des Materials und charakterisiert es treffend mit den Worten: »questo modo di smaltare è come il dipingere«.

Das klingt ziemlich einfach, war aber ebenso riskant wie mühsam. Nicht alle Farben verbinden sich mit dem Gold- oder Silbergrunde, der Auftrag der Farben — Cellini spricht von der prima und der seconda pelle — erforderte die leichteste Hand, die Manipulierung im Feuer die gröfste Geschicklichkeit, die Politur mit dem Putzschmirgel die genaueste Sorgfalt. In allen solchen Künsten war Antonio del Pollaiuolo schon als junger Mensch wohl erfahren. Aufser den Lobsprüchen bei Vasari[1]) und Cellini[2]) haben wir ein beredtes Zeugnis für seine früh erworbene Tüchtigkeit als Goldschmied in dem Schreiben des Jacopo d' Orsino Lanfredini an den Podestà von Pistoja Giovanni d' Antonio Canigiani, in dem von unserem Silberkreuz ausdrücklich die Rede ist.[3])

Antonio war in der hohen Schule des Bartoluccio Ghiberti grofs geworden. Eine seiner ersten Arbeiten war jene Wachtel auf dem Büschel Kolbenhirse, fast in der Mitte der Laubbordüre am linken Pfosten der Paradiesesthür, wenn Vasari in dieser Zuweisung nicht nur einer volkstümlichen Tradition gefolgt ist.[4]) Selbständig geworden, mietete sich Antonio als »civis Florentinus« in der Via di Vacchereccia, mithin

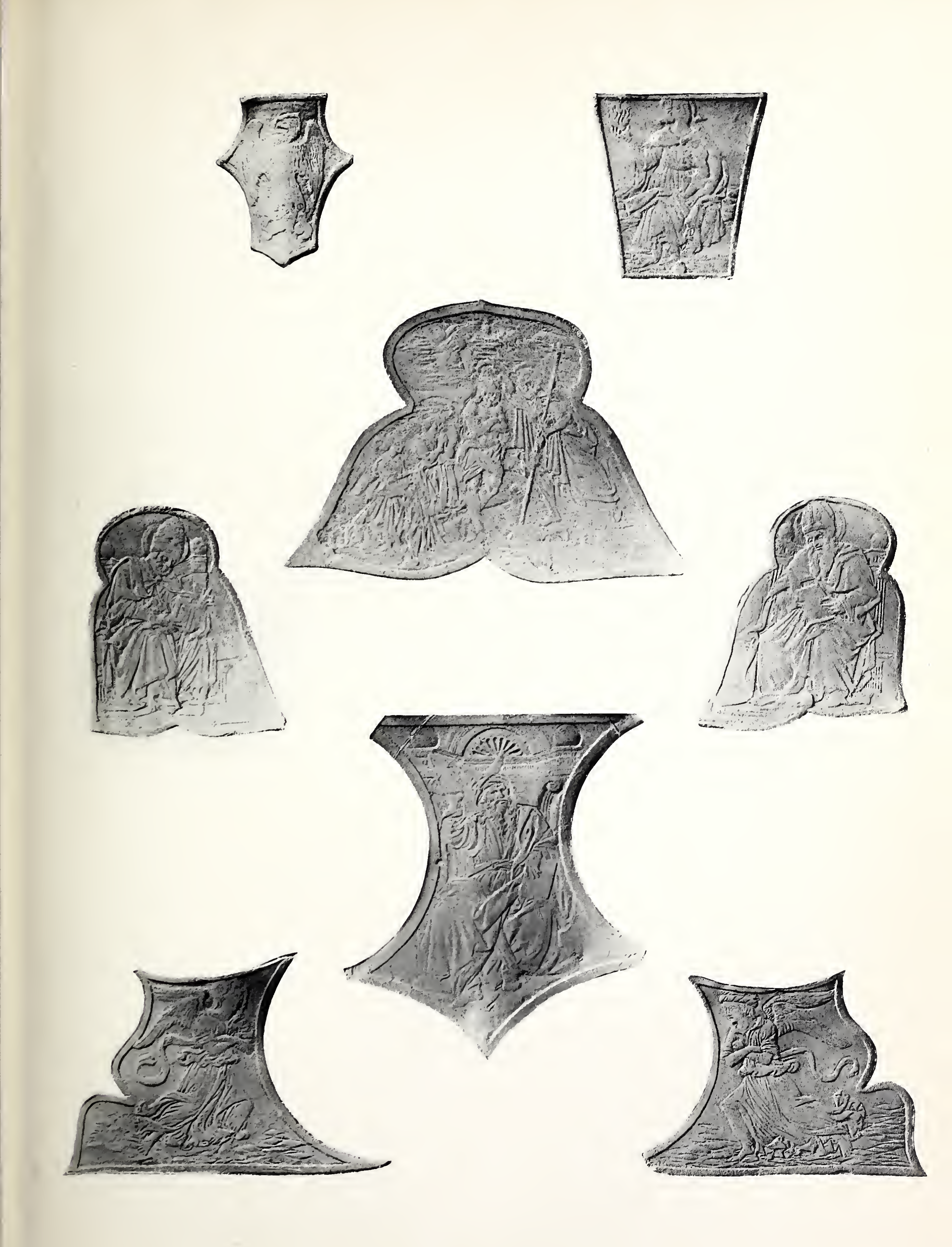
---

[1]) Vasari, Sans. III, p. 286: »oltra il legare le gioie e lavorare a fuoco smalti d' argento era tenuto il più valente che maneggiasse ferri in quell' arte«.

[2]) Cellini, Trattato dell' Oreficeria, ed. Carlo Milanesi, 1857, p. 7.

[3]) »Io credo vi ricordiate, perchè vi trovasti presente, come per me e per Bartolommeo Valori s' entrò mallevadore all' Arte de' Mercatanti per Antonio di Jacopo Orafo detto il Pollaiuolo, di fiorini 2000 perchè fece a detta Arte la Croce di Santo Giovanni.« Der ganze Brief mit der von Gaye (Carteggio I, p. 341) zitierten charakteristischen Stelle abgedruckt bei Vincenzo Follini in der Collezione di opuscoli scientifici e letterarii, vol. XIX, anno 1814. Der Brief mufs Anfang 1462 geschrieben worden sein, wie Follini überzeugend nachweist.

[4]) Vergl. Rumohr, Forschungen II, S. 300.



ANTONIO DEL POLLAIUOLO

EMAILS VOM FUSSGESTELL DES SILBERKREUZES FÜR DEN JOHANNESALTAR

FLORENZ. MUSEO DI S. MARIA DEL FIORE



ziemlich in der Nähe des Ponte vecchio, auf dem die Goldschmiede ansässig waren, »unam apothecam ad usum aureficis«.[1]) Was dort und später entstanden ist, läfst sich nur noch aus litterarischen Quellen zum kleinsten Teile nachweisen.[2]) Die verführerische Kostbarkeit ihres Materials ist den Gegenständen gefährlich geworden. Anderes, das Vasari erwähnt und das sich nachweisen läfst, hat die Probe der Stilkritik nicht ausgehalten; so ist z. B. die Medaille mit der Darstellung der Pazziverschwörung längst auf Bertoldo bestimmt worden,[3]) und zwei der berühmten Paces für S. Giovanni (jetzt im Bargello) mufste Pollaiuolo an Maso Finiguerra und Matteo Dei abtreten. Unter solchen Umständen gewinnen die Arbeiten am Silberkreuz eine hervorragende Stellung im Gesamtwerk des Antonio: sie sind die einzigen beglaubigten Leistungen seiner Hand auf einem Gebiete, das der eigentliche Nährboden seines Ruhmes war.

Vom Standpunkt des technischen Interesses aus mag man die jammervolle Erhaltung der kleinen Kunstwerke beklagen. Der Erkenntnis ihres künstlerischen Charakters wird durch diesen Zustand eher Vorschub geleistet als Abbruch gethan. Denn ungehindert kann nun das Auge auf dem Teile der Arbeit weilen, der weniger abhängig vom Eigenwillen des Materials noch die frische Empfindung des Künstlers mitteilt. Als habe die Zeit dem Meister anatomischer Forschung nachgeeifert, so hat sie langsam und bedächtig an diesen smalti scorticati das künstlerische Leben unter der Haut aufgedeckt.

Das blofsgelegte Relief ist so zart und so wenig erhaben, dafs man fast von Gravierung und Zeichnung sprechen möchte. Und in der That rechtfertigen diese Smalti aufs neue das allgemein dem Pollaiuolo gespendete Lob als dem ersten unter den Zeichnern des XV. Jahrhunderts. »Questo uomo«, sagt Cellini, »fece poche altre cose, ma solo disegnò mirabilmente, et a quel gran disegno sempre attese.« Damit ist der Gesichtspunkt gegeben, unter dem diese hier zum erstenmal abgebildeten[4]) Reliefs zu betrachten und zu beurteilen sind.

Ein Wort zunächst über Anordnung und Inhalt der Darstellungen. Drei Zonen kann man unterscheiden. Die unterste, sehr flach gekehlte, zieht sich um das Piedestal herum. Als Hauptdarstellung zeigt sie vorn in der Mitte den thronenden Moses, umgeben von zwei Rundmedaillons, in denen Tugenden auf Wolkenbänken Platz genommen haben; daran schliefst sich beiderseits das Wappenschild der bestellenden Zunft: ein Adler auf einem Warenballen. Alle entsprechenden Felder auf der Rückseite sind leer. Die spitz ausgezogenen Schmalseiten enthalten weitere Rundmedaillons mit Tugenden, von denen nur die der Vorderseite eine figürliche Füllung haben, und in den anschliefsenden trapezförmigen Feldern auf einer Wolkenbahn verehrend herzufliegende Engelsgestalten. In der zweiten Zone, die sich zwischen den Sphinxleibern steil aufwärts bis zum abschliefsenden Kranzgesims hinzieht, nimmt das Frontfeld eine Darstellung der Taufe Christi ein, während das entsprechende der Rückseite freigeblieben ist. Seitlich rechts und links schliefsen sich daran die Kirchenväter. Die dritte Zone

[1]) Vergl. Mannis Noten zu Baldinucci, zitiert von Milanesi, Vasari III, p. 285f.

[2]) Siehe Milanesi, Vas. III, p. 297, Anm. 2.

[3]) W. Bode, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XVI, 1895, S. 153.

[4]) Eine photographische Aufnahme der Originale, die noch dazu meist eine konkav gebogene Bildfläche zeigen, war bei der Unbeweglichkeit des schweren Kreuzes ausgeschlossen. So wurden die Abbildungen in 3/4 Originalgröfse nach Gipsabgüssen hergestellt, die vor Jahren von der bekannten Firma Lelli in Florenz angefertigt wurden. Wer die Schwierigkeit der Belichtung dieser kleinen, farblosen, gebogenen Reliefs kennt, wird der Schärfe der Abbildungen die Anerkennung nicht versagen dürfen.

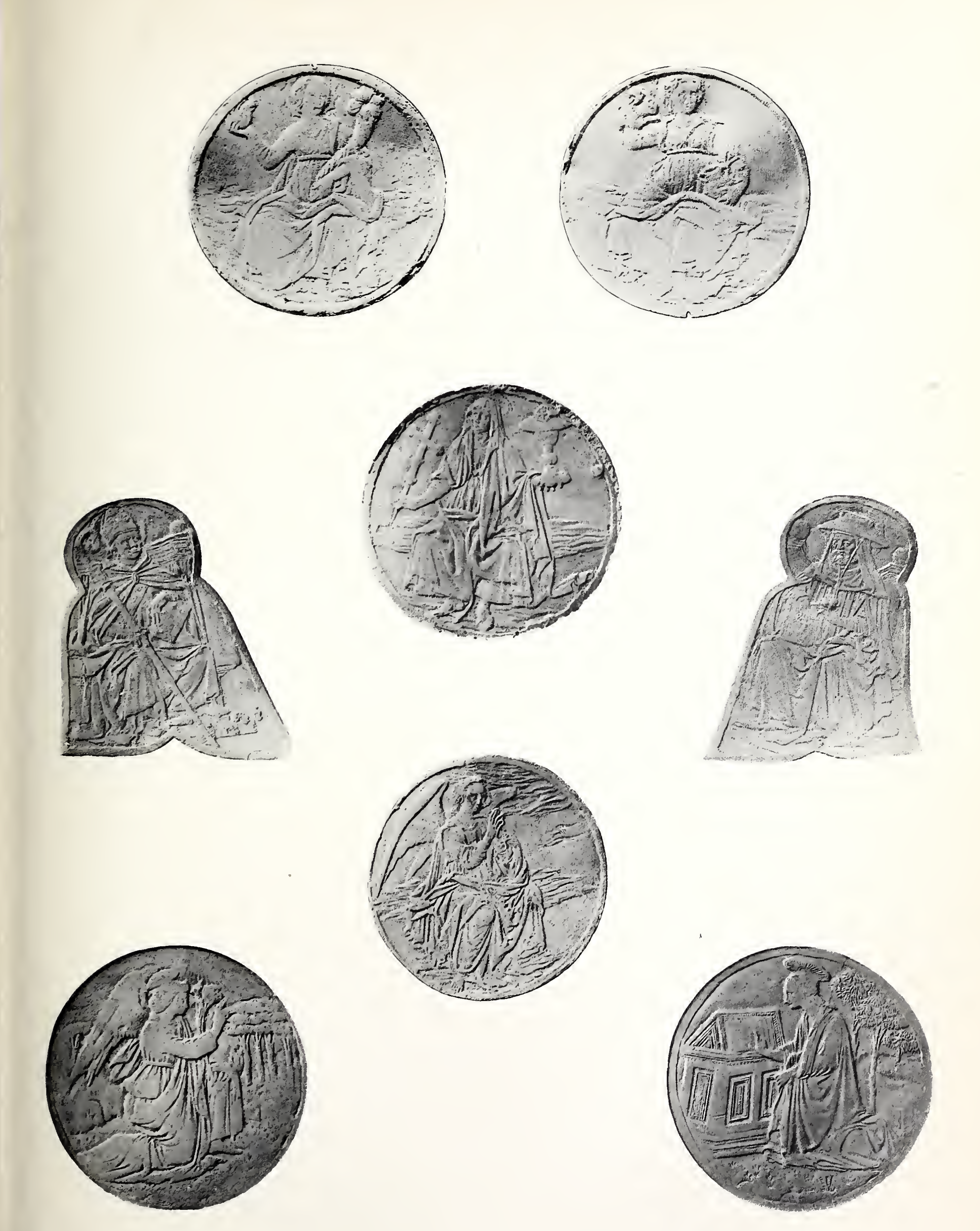
zwischen den Stützkonsolen für den Laternenbau zeigt nur vorn und hinten im Mittelfeld die gleiche thronende Caritas; die seitlichen Felder sind leer. Der Gedanke, den dieser, wie es scheint, nicht vollständig erhaltene Darstellungszyklus ausspricht, ist mithin der traditionell gewohnte, wie wir das gleiche auch bei den Smalti des eigentlichen Kreuzes beobachten werden. Das Neue liegt keineswegs im Gegenständlichen, sondern in der Formauffassung.

In allen diesen Compositionen und Einzeldarstellungen tritt Antonio del Pollaiuolo schon als der fertige und reife Meister vor uns, den wir aus seinen späteren Arbeiten kennen. Nur liegt auf diesen kleinen Reliefs der mit Worten nicht wiederzugebende Reiz einer frühsten, sich selbst bewufsten Meisterschaft; sie glänzen wider von einer Schaffenslust, die nach den ersten Entdeckerfreuden ihr Reich in weiten Grenzen abzustecken sich anschickt. Was er glücklich errungen, scheint der Meister hier zum erstenmal mit sicherer Hand zu verwerten, während in späteren Arbeiten diese Freude mehr der sicheren Gewöhnung weicht.

Dies zu erweisen, genügt es, die Reihe der Tugenden am Silberkreuz mit der später gemalten Serie in den Uffizien vergleichsweise zusammenzustellen. Der Sitz ist dort schon genau so fest und sicher wie hier, die Gewänder zeigen den gleichen Reichtum des brüchigen Faltenwurfes, das Motiv des in flachen Falten über die Kniee gelegten Mantels erscheint in gleicher Ausbildung hier wie dort. Aber die modische Zierlichkeit, die sich etwas gespreizt auf den Tafeln der Uffizien breit macht, fehlt noch auf den Silberreliefs. Der Typus der Gesichter ist gröber, auch ältlicher, aller Zierrat als Kopfschmuck fortgelassen, die Hände halten die weniger kunstreich geformten Attribute fester ohne zierliche Fingerspreizung. Und vor allem ersetzen einfach zusammengeschobene Wolkenmassen die üppig aufgebauten Throne. Bei allem Naturstudium ist die Phantasie hier noch frischer und thätiger; ein so grofsartiger Faltenwurf, wie der von der linken Schulter der Fides herabfallende Mantel, ist dem Meister nicht zum zweiten Male gelungen.

Dafs wir in diesen kleinen Darstellungen den grofsen, den eigentlichen Glanztagen der Frührenaissance, die mit dem Prinzipat der Medici langsam zu Ende gingen, noch nahe sind, zeigen die Gestalten der alten, zum Teil langbärtigen Männer auf ihren Thronsesseln. Die bedeutendste von ihnen ist Moses. Wie dieser, königlich von seinen Gewändern umwallt, die eine der Gesetzestafeln mit ebenso mahnender wie drohender Gebärde erhoben hält, scheint er von einem Hauche Donatelloschen Geistes angeweht. An dieser räumlich so unscheinbaren, inhaltlich grofs gefügten Gestalt führt hart der Weg vorüber, den die künstlerische Phantasie eingeschlagen hat, um vom sitzenden Johannes des Donatello zum Moses des Michelangelo zu gelangen. Würde des Alters bei ungebrochener Macht und Gröfse des Geistes zeichnet auch die Kirchenväter in der mittleren Zone aus, die teils versunken im Studium der Heilsschriften, teils ihren eigenen Inspirationen nachsinnend auf altertümlich einfachen Thronsesseln Platz gefunden haben.

Immer wieder, wo wir im Quattrocento auf eine vollkommene Meisterleistung stofsen, wird sie uns in der Einzelfigur voll reichen Innenlebens bei äufserer statuarischer Ruhe und Unbewegtheit vorgeführt. Äufsere Bewegung und übersichtliche Komposition gelingen selbst den Gröfsten nur in seltenen Fällen. Und gerade daraufhin war das heifseste Sehnen aller ernsthaften Künstler gerichtet. In den berühmten Kunststickereien nimmt Pollaiuolo alle seine Kraft und Kunst zusammen, Bewegtes in klaren Gruppen aufzubauen, aber über dem mühevollen, ausgetüftelten Arrangement geht die Natürlichkeit verloren. Und den Bewegungen haftet stets eine unnatürliche Gespreiztheit



ANTONIO DEL POLLAIUOLO

EMAILS VOM FUSSGESTELL DES SILBERKREUZES FÜR DEN JOHANNESALTAR
(DIE BEIDEN TONDI MIT DER VERKÜNDIGUNG VERMUTLICH VON MILIANO DI DOMENICO DEI)

FLORENZ. MUSEO DI S. MARIA DEL FIORE



an, noch gesteigert durch die modische Zierlichkeit der Pose. Noch aufserstande, die Bewegung einheitlich durch alle Gliedmafsen des Körpers hindurchzuleiten, begnügte man sich mit dem sogenannten »bewegten Beiwerk«, in dem man nur die Peripherie bewegt darstellte, den Umrifs in Unruhe versetzte.

Kein Zweifel, dafs auch L. B. Albertis Theorie die Künstler in ihrem Streben nach der Darstellung bewegter Körper irreleitete und sie verführte, nach Art der Kinder das allzu Laute mit dem Deutlichen zu verwechseln. An unserem Silberkreuz bieten die anbetend herzueilenden Engel den Beleg für die aufgestellten Behauptungen. Ihre Schrittlaufstellung befriedigt unsere Illusion so wenig, wie das verwandte archaische Knielaufschema. Und nur an den zurückflatternden Stöfsen der Gewänder und den wehenden Bändern ist das Ungestüm des Herannahens verdeutlicht. Wo aber ist er, der Sturm auf dem offenen Meer, der diese Brandung am Ufer rechtfertigt?

In der Taufe Christi, der einzigen figurenreichen Komposition, die wir auf den Emails des Kreuzes antreffen, sind die Geheimnisse des Raumes noch unerforscht geblieben. Leider ist diese Platte am meisten mitgenommen und bis zur Undeutlichkeit abgegriffen. In dem Rinnsal, das auch hier den Flufs Jordan andeuten mufs, steht mit verschränkten Armen und fast tänzerhaft gekreuzten Beinen Christus, dem sich der Täufer vom felsigen Ufer her in stürmischer Bewegung nähert. Am anderen Ufer knieen mehr über- als nebeneinander zwei Engel, der eine, vordere, mit den Gewändern des Täuflings, der andere mit betend erhobenen Händen. Auch hier überwiegt das Studium der einzelnen Form durchaus alle anderen Interessen, z. B. die seelische Verknüpfung der Figuren oder die Raumgestaltung. Die Summe der hier in kleinstem Mafsstabe niedergelegten anatomischen Kenntnisse erregt Bewunderung. Zieht man zum Vergleich die Darstellung desselben Vorganges von Baldovinetti auf den Thürfüllungen des Silberschatzes ehemals in der SS. Annunziata heran, so glaubt man Jahrzehnte der Entwickelung übersprungen zu haben, während doch nur ein Zwischenraum von wenigen Jahren beide Arbeiten trennt. Andererseits enthält die Darstellung schon alle künstlerischen Elemente der späteren Verrocchiesken Fassung des Vorwurfs, und nichts ist lehrreicher für die so verschieden gearteten Künstlertemperamente als der Vergleich dieser beiden auf denselben Grundlagen beruhenden Arbeiten. Bei Pollaiuolo die nüchtern an die Personen verteilte Handlung, bei Verrocchio die Weihe des Augenblicks. In der Serie der Kunststickereien hat Pollaiuolo den Vorgang durch die gewissermafsen kollegiale Gegenleistung Christi ersetzt.

Viel vollkommener als die Pollaiuolo-Smalti sind die Emailfelder am eigentlichen, über der Schädelstätte sich erhebenden Kreuz erhalten. Hinsichtlich des Darstellungskreises hat sich der Künstler Betto di Francesco Betti an die Tradition gehalten. Die Vierung des Kreuzes schmückt vorn das Symbol des Pelikans, hinten das mit der Kreuzesfahne gelagerte Lamm Christi. Die vier Kreuzarme nehmen an den Enden Gottvater, Maria, Johannes und Magdalena ein, auf der Rückseite die vier Evangelisten, in der alten Anordnung mit Johannes an der Spitze. Die mittlere Ausbuchtung des Kreuzes, da, wo die Füfse Christi aufgenagelt sind, zeigt auf der Vorderseite einen klagenden Alten, auf der Rückseite den in die Wüste pilgernden Johannesknaben. Die Schmalfelder zwischen den Vielpässen sind mit aufsteigenden und gestreckt fliegenden Engelsgestalten allenthalben angefüllt, nur auf den horizontalen Kreuzesarmen der Rückseite lagern zwei der grofsen Propheten, deren Namen, Isaia und Jeremias, von Spruchbändern abzulesen sind.

Vor ihnen steigt die Erinnerung an Ghiberti und an seine im Friese der Paradieses-thür ähnlich angebrachten Liegefiguren auf. Aber Ghiberti ist als Leiter einer der

gröfsten und schülerreichsten Goldschmiedewerkstätten der Zeit mehr technisch als künstlerisch der bestimmende Faktor. Ein Verhältnis, wie wir es zwischen Antonio del Pollaiuolo und Ghibertis Werkstatt festgestellt haben, wird auch für Betto Betti sich annehmen lassen. Die künstlerische Phantasie dieses Goldschmieds hat sich an einer anderen Quelle als der kastalischen, die in Ghibertis Atelier plötzlich wieder aufsprudelte, genährt. Die Sitzfiguren an den vorderen Ecken des Kreuzes zeigen zur Genüge, dafs Betto Betti von derselben Strömung getragen wurde wie Antonio del Pollaiuolo und die anderen, die auf der Entdeckungsreise nach der Wiedergabe des Natürlichen unterwegs waren. Die Besteller werden ja auch die künstlerische Harmonie zwischen Meistern, die an dem gleichen Gegenstand thätig sein sollten, in Erwägung gezogen haben. Die klagend erhobenen Hände mit den gespreizten Fingern, die ganze Leidenschaftlichkeit der Gebärde wie des Gesichtsausdrucks und diese in unruhigen Falten überreich die Körper umbauschenden Gewänder sind die Resultate eines Studiums bei den Naturalisten des frühen Quattrocento. Wird ein Name, der die Richtung näher kennzeichne, verlangt, so mufs Andrea del Castagno oder Paolo Uccello, der ja auch als Goldschmied begann, genannt werden.

Doch ist es ratsam, bei derartigen Vorlagen die stilkritische Analyse nicht zu weit zu treiben. Betto Betti zählt nicht zu den Künstlern von ausgesprochener Eigenart. Über die eine erlernte Meisterschaft, über den Goldschmied hinaus, ging sein Ehrgeiz nicht. Statt dafs man seine Kunst auf die eines bestimmten grofsen Meisters zurückführt, empfiehlt es sich vielmehr, sie in eine bestimmte Gruppe einzuordnen, ähnlich, wie das Kristeller mit den Niellisten, die gleichfalls aus den Reihen der Goldschmiede sich rekrutieren, gethan hat.[1]) Sogar die dort aufgestellten Gruppen lassen sich in unserem Fache beibehalten. Wie eine Anzahl florentinischer Niellodrucke dem Kunstcharakter des Fra Filippo aufserordentlich nahe steht, so entdecken wir auch unter unseren Smalti einige Darstellungen, die der Kunstweise des Frate eng verwandt sind. Es sind die vier beiderseits in den Knäufen unterhalb des Kalvarienberges angebrachten Tondi. Diejenigen der Frontseite stellen die sitzenden Gestalten eines jungen lockigen und eines alten langbärtigen Heiligen vor, deren Deutung bei Abwesenheit jedes charakteristischen Attributes unsicher ist. Die Rückseite enthält in ihren beiden Rundfeldern die Verkündigung. Schon durch die bald bescheidenere, bald reichere landschaftliche Zugabe stechen diese ihres Schmelzfarbenüberzugs gleichfalls beraubten Darstellungen von den bisher betrachteten ab. In den Frontreliefs beschränkt sich die Andeutung der Landschaft auf den Felsboden und einiges Strauchwerk. Viel ausführlicher wirkt sie in den Szenen der Verkündigung mit. Die Felsenlandschaft mit dem Olivenwäldchen und dem Pinienhain ist zwar nicht aus den Bildern des Frate, sondern aus den Thürreliefs des Ghiberti herübergenommen (Abrahams Opfer, Geschichte von Kain und Abel) und beweist wieder den ungeheuren Eindruck, den Ghibertis frisch vollendete Arbeit hervorrief. Um so deutlicher zeigen die zierlichen Figürchen Mariä und Gabriels den starken Einschlag Fra Filipposcher Kunst. Die Art, wie sie im Profil knieen, wie die Falten fallen und den Körper noch mehr verschleiern als erklären helfen, ist ganz die des Frate, und zwar des jugendlichen, wie wir sie in dem Meisterwerk seiner Frühzeit, der Madonna mit dem hl. Bernhard im Berliner Museum kennen lernen. In den sitzenden Figuren sind die Schwierigkeiten der Verkürzung wohl aufgesucht, aber nicht durchgehends bewältigt. Der pygmäen-

[1]) Vergl. den schon erwähnten Aufsatz »Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich des XV. Jahrhunderts« im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XV, 1894.

hafte Sitz des alten Heiligen erweckt von den perspektivischen Kenntnissen des Meisters keine hohe Vorstellung. Die Ansicht, dafs wir in diesen vier, von allen übrigen stilistisch unterschiedenen Emails Arbeiten der Hand des Miliano di Domenico Dei vor uns haben, jenes dritten urkundlich am Kreuz beschäftigten Meisters, kann hier nur mit Vorbehalt ausgesprochen werden. Diese Ungewifsheit wird indessen bei dem schwachen Klang des Namens niemand störend empfinden. Es genügt für unseren Zweck, hier eine dritte Hand und ihre Zugehörigkeit zu einer anderen Gruppe festgestellt zu haben.

Dieser hypothetische Miliano Dei und der urkundlich sichergestellte Betto Betti sind rückständige Erscheinungen und weisen mit ihren Kunsterzeugnissen hinter sich. Anders liegt der Fall bei Antonio del Pollaiuolo. In seinen Arbeiten drängt alles vom Boden guter Donatellesker Tradition hinaus in eine Zukunft, deren Erfüllungen im Cinquecento liegen. Die Kenntnisse des menschlichen Körpers, seiner Gelenkfunktionen und seiner Verkürzungen, von denen Antonio in diesen kleinen Reliefs Zeugnis ablegt, bilden die Grundlage, auf der Ghirlandaio, Signorelli, Leonardo zunächst weiterbauen. Wenn Antonio selbst in späteren Arbeiten die innere Gröfse dieser Darstellungen nicht mehr übertroffen, ja oft nicht einmal mehr erreicht hat, so ist der Grund dafür in dem Überwiegen seines Formensinnes über seine Gestaltungskraft zu suchen. Die Wirkung an der Oberfläche nahm seine Aufmerksamkeit so völlig in Anspruch, dafs er nicht auf den Gedanken kam, die seelische Ursache zu erforschen. Für ihn giebt es nur Probleme des physischen Menschen. Sein Portrait von Filippinos Hand in der Brancacci-Kapelle hat den Ausdruck schärfster, leidenschaftloser Beobachtung. Dem menschlichen Körper gegenüber scheint er sich manchmal wie ein Philologe einer schwierigen Textstelle gegenüber zu verhalten, allerdings wie ein Renaissance-Philologe. Solche Naturen sind die besten Lehrkräfte, und wenn man einmal von den Lehrern der klassischen Meister sprechen wird, wird Antonios Name unter den ersten genannt werden.

Diejenigen, die Vasari als Antonios unmittelbare Schüler in der Goldschmiedewerkstatt anführt, sind, wie Milanesi an der Hand ihrer Lebensdaten nachgewiesen hat, beträchtlich älter als ihr vermeintlicher Lehrer. Nur der eine, Antonio di Salvi (1450—1527), dürfte in einem Schulverhältnis zu Pollaiuolo gestanden haben. Er und Francesco di Giovanni sind gemeinsam am Dossale thätig und treiben das Relief mit dem Gastmahl des Herodes auf der rechten Schmalseite des Altarvorsatzes in Silber. Es will mir scheinen, als seien sie nur beauftragt worden, eine Komposition Pollaiuolos in das Edelmetall zu übertragen, so eng ist das Relief dem Stile Antonios verwandt. Aus den Akten [1]) wissen wir zudem, dafs Pollaiuolo mehr als nur den einen Entwurf, den er ausführte, eingereicht hat.

Antonio di Salvi ist sonst nur als Verfertiger von Crucifixen, Reliquiarien, Kelchen und Geräten für die heilige Messe überliefert. Unter diesen Arbeiten ist erst kürzlich das Reliquiar des hl. Antonius Abbas als sein Eigentum erkannt worden.[2]) In welcher künstlerischen Beziehung zu dem Silberkreuz des Pollaiuolo die beiden Crucifixe des Antonio di Salvi für die SS. Annunziata (1510) und für die Opera di S. Maria del Fiore (1514), letzteres gemeinsam mit Michelangelo di Viviano, standen, entzieht sich unserer Kenntnis.

---

[1]) Abgedruckt bei Franceschini, Il dossale d' argento del Tempio di S. Giovanni in Firenze, Firenze 1894, p. 22—24 in den Anmerkungen.

[2]) Arnaldo Cocchi, L' autore del Reliquiario di S. Antonio di S. Maria del Fiore. Arte e Storia, XXI, 10 luglio 1902 (Nr. 12).

Wie viel von solchen Kostbarkeiten mag allein in den Zeiten des Assedio zugrunde gegangen, eingeschmolzen oder geraubt worden sein!

Am deutlichsten läſst sich das Vorbild unseres Silberkreuzes in dem schon erwähnten Reliquiar des hl. Hieronymus erkennen, wo auſser dem Laternenmotiv sich auch noch die seitlichen füllhornartigen Auskragungen mit Engelstatuetten wiederholen. Leider hat Luca Landucci in seinem Diario versäumt, den Namen des Künstlers zu vermerken. Auch dieses Reliquiar ist 1693 in den Restauratorhänden des Bernardo Holzmann gewesen.

Kein Zweifel, daſs das Silberkreuz für den Johannisaltar eins der prächtigsten Stücke quattrocentistischer Goldschmiedekunst ist. Selbst das Corvinkreuz des Graner Domschatzes, obwohl aus Gold und ungleich besser erhalten, wetteifert umsonst mit dem florentiner. Wie es durch seine Gröſse die anderen Reliquien, unter denen es am Johannistage prangte, überstrahlt hat, so ist es für uns auch an Kunstwert allen ähnlichen Stücken der Zeit überlegen. Unter denen, die fromm zu ihm emporgeblickt haben, mögen manche gewesen sein, die mit Vasari die Heiligkeit des Gegenstandes über dem Werke des Meisters vergaſsen, »dove egli lavorò tanta roba d' intaglio, e la condusse a tanta perfezione, che e da' forestieri e da' terrazzani sempre è stata tenuta cosa maravigliosa«.





Miliano di Domenico Dei (?)
Emails vom Silberkreuz für den Johannisaltar
Florenz, Museo di S. Maria del Fiore

FLANDRISCHE KUNST UND FLORENTINISCHE FRÜHRENAISSANCE STUDIEN

VON A. WARBURG

I.

Die auffällige Liebhaberei italienischer Kunstfreunde der Frührenaissance für nordische Erzeugnisse[1]) entsprang in den ersten Anfängen nicht nur dem Verständnis für das innerliche Wesen der flandrischen Tafelmalerei. Im Gegenteil gewann sie sich zunächst durch ihre äufserlichsten Vorzüge einen Kreis schaulustiger Gönner, die sich mit Kennerblick an den gelungenen Illusionen, an der täuschenden farbigen Spiegelung von Menschen, Tieren und landschaftlicher Umgebung um so mehr erfreuten, als sie sich der grofsen Geste der monumentalen kirchlichen Wandmalerei und Plastik nicht stets gewachsen fühlten. Dieser Stimmung entsprach es auch, dafs in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts vor allem der »Arazzo«, der flandrische oder französische Teppich, auf dem heroische Thaten der Bibel, des Altertums und der Ritterzeit eingewirkt waren, von prunkvoll gekleideten Figuren in burgundischer Hoftracht ausgeführt, ein so gesuchtes und kostspieliges Objekt war, dafs man in Mailand, Mantua, Ferrara, Florenz, Urbino, Siena, Perugia und Rom kunstfertige französische und flandrische Weber heimisch zu machen versuchte.[2])

Schon Giovanni de' Medici, der zweite früh verstorbene Sohn des Cosimo, richtete auf die Erlangung von Teppichen denselben persönlich auswählenden Sammeleifer,[3]) den er auf die Erwerbung antiker Handschriften und Münzen verwandte;[4]) so liefs er in Brügge auf den Rat seiner dortigen Agenten nach einem Karton, den ein Italiener gezeichnet hatte, Teppiche mit der Darstellung der Triumphe des Todes und des Ruhmes nach Petrarcas Dichtung anfertigen. Den figürlichen Stil derartiger jetzt verlorener Teppiche kann man sich meines Erachtens etwa wie den der Trionfi auf jenen

---

[1]) Vergl. Jac. Burckhardt, Beitr. z. Kunstgesch. von Italien (1898) p. 313 ff.

[2]) Müntz, Les Primitifs (1889) p. 716 ff.

[3]) Vergl. Gaye, Carteggio I p. 158, Brief des Fruoxino [de' Pazzi?] an Giovanni, und Müntz, Les Précurseurs (1882), wo ein Brief des Tommaso Portinari von etwa 1460 auszugsweise mitgeteilt wird. Der Name des Kartonzeichners ist nicht angegeben. Vittore Ghiberti und Neri di Bicci zeichneten 1454 Kartons für die Ringhiera der Signori, die wahrscheinlich Lievin aus Brügge in Florenz ausführte. Vasari, Mil. II p. 86.

[4]) Vergl. Rossi, L' indole e gli studj di Gio. di Cosimo de' Medici in Rendiconti Accad. Lincei, Roma 1893 p. 38 und p. 129 ff.

anonymen Kupferstichen der Albertina [1]) vorstellen, mit der gleichen barocken Mischung von zeitgenössischer burgundischer Stutzertracht und antikisierendem Faltenwurf, florentinischer Goldschmiedsphantastik und drastischem flandrischen Wirklichkeitssinn, gleichsam ein »missing link« zwischen den Burgundertapeten in Bern und jener von Oberitalien ausgehenden monumentalen Genremalerei der Gentile da Fabriano, Pisanello und Domenico Veneziano, deren gefällig novellistische Formensprache sich schliefslich in den in einsamer Gröfse aufragenden Fresken des Piero della Francesca in Arezzo zu klassischer Epik abklärt und erhebt.

Auch die zahlreichen Truhenmaler und Geburtsteller-Fabrikanten,[2]) Miniaturisten und Kupferstecher, deren Opera jetzt mit Eifer gesammelt und pompös reproduziert werden,[3]) waren zum weitaus gröfsten Teil Talente zweiten Ranges, die durch eine geschickte dekorative Verwässerung jener oberitalienischen Modemalerei den breiten Kundenkreis zahlungsfähiger Nachzügler für die »moderne Richtung« zu gewinnen verstanden.[4]) Was nun dieser Ausstattungskunst doch eine starke Anziehungskraft verleiht, ist also nicht der Kunstwert an sich, auch nicht das »romantische« Stoffgebiet, vielmehr im Gegenteil die energisch ausströmende Freude an der eigenen festlich bewegten und prunkenden Existenz, die antike Schlachten und dichterische Triumphe als Stichwort zum Auftreten ungeduldig erwartet, wie denn auch gerade ganz bestimmte Gelegenheitsfestlichkeiten, Turniere, Aufzüge, Rappresentazioni (bisher meist unerkannt) auf den Hochzeitstruhenbildern bis ins einzelne historisch getreu geschildert sind. Begünstigen somit die Truhenkunst und der Teppichstil die Schilderung selbstgefälligen gesellschaftlichen Lebens, das sich mit all seinen reizvollen Einzelheiten im Plauderton höfischer Bänkelsänger ausbreitet — erst in Mantegnas Triumph des Cäsar hat diese ephemere Lebhaftigkeit an der Antike gelernt, sich im gesammelten heroischen Rhythmus vorzutragen [5]) —, so unterstützt Flandern doch auch andererseits die Arbeit italienischer Maler zu Gunsten einer tiefer eindringenden Erfassung der menschlichen Erscheinung von seiten der eigentlichen Malerei her: durch den Einflufs seiner selbständigen und meisterhaften Portraitkunst. Schon seit der Mitte des XV. Jahrhunderts hatte die erstaunliche technische Fertigkeit Jan van Eycks das raffinierte Auge Alfonsos von Neapel ergötzt und Rogier von der Weyden bei seinem Aufenthalt in Ferrara (1449) die höfische Gesellschaft zum bewundernden Verständnis für die ernsthafte Seelenmalerei seiner Andachtsbilder gewonnen;[6]) damit war für den besitzenden Kunstliebhaber, der nicht mehr von kirchlicher Fernkunst in Distanz gehalten sein wollte, das eigentliche Sammelobjekt geschaffen; denn das aus dem kirchlichen Zusammenhange gelöste Tafelbild beförderte nicht nur den bescheiden knieenden Stifter zum verfügenden Herrn, dem nun-

[1]) Essling-Müntz, Pétrarque (1902) Abb. zu p. 168 und 170.

[2]) Vergl. Kinkel, Mosaik zur Kunstgesch. (1876) p. 368 und Müntz, Les plateaux d'accouchées (1894) in den Monuments der Fondation Piot.

[3]) Vergl. S. Colvin, A florentine Picture-Chronicle (1898) und Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance (1901) und Essling-Müntz a. a. O.

[4]) Demnächst denke ich das Lieferbuch einer Cassone-Werkstatt in extenso zu publizieren, das in einer Abschrift des Carlo Strozzi (B. N. Flor.) erhalten ist, auf die mich Herr Prof. Brockhaus aufmerksam machte; es werden darin 150 Hochzeitspaare der »besten« florentinischen Gesellschaft aufgezählt, für die zwei bisher fast unbekannte Maler, Marco del Buono und Apollonio, bemalte Hochzeitstruhen oder deschi da parto in den Jahren 1445—1465 anfertigten.

[5]) Kristeller, Mantegna (1902) p. 281 ff.

[6]) Burckhardt, a. a. O. p. 319.



MEMLING

BILDNIS DES JACOPO TANI

VOM DANZIGER ALTARBILDE



mehr in handlichem Format die farbenreiche Welt und das Mienenspiel fühlender Menschen zur Mitempfindung zu Gebote stand, wo und wie er wollte, sondern ihm konnte vor allem die gesuchteste persönliche Aufmerksamkeit dadurch erwiesen werden, dafs der Besteller selbst im harmonischen Zusammenklang mit seinem eigenen Lebenshintergrunde zum liebevoll geschilderten Mittelpunkte wurde.

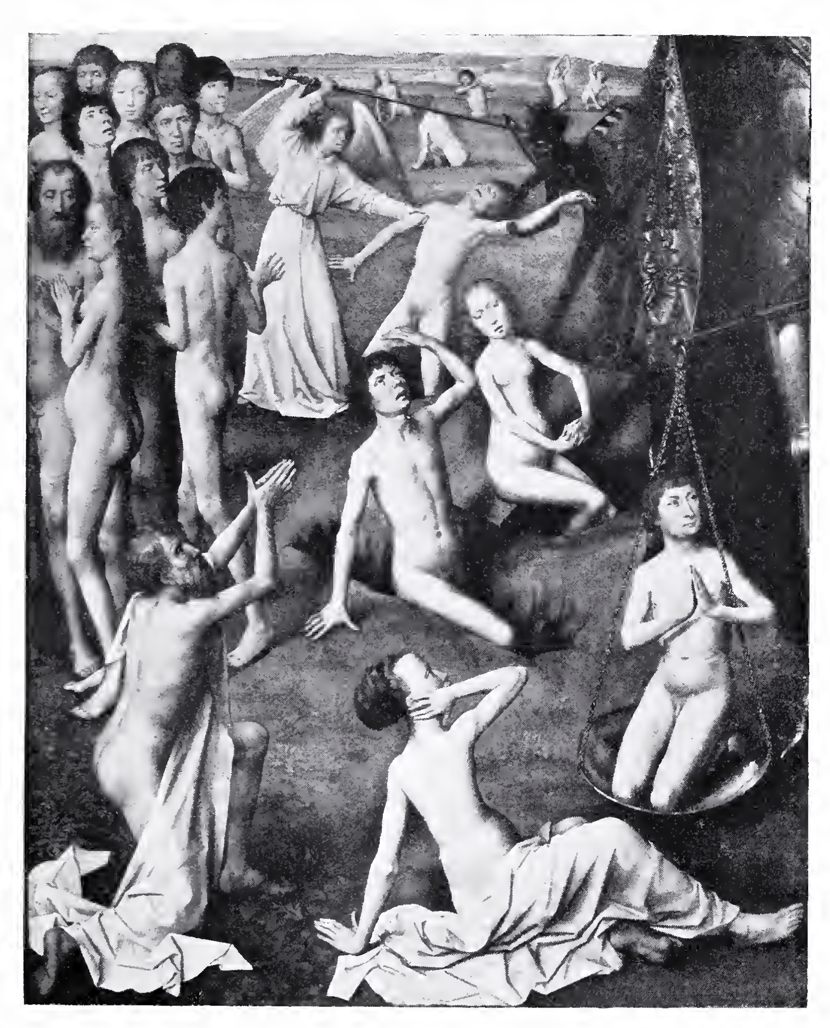


Abb. 1. Memling
Jüngstes Gericht, Gruppe der Auferstandenen
Danzig, Marienkirche

Ein derartiges in seiner Intensität völlig vereinzelt dastehendes Erzeugnis dieser Bildniskunst entsteht in Brügge durch das persönliche Zusammentreffen zwischen einem fahrenden lucchesischen Kaufherrn und einem nordischen Maler, die beide dem Hofe des burgundischen Herzogs nahestehen, ehrenvoll ausgezeichnete Glieder seiner persönlichen Umgebung. Zwei so ganz entgegengesetzte Typen des Berufes und der Nationalität brachte der luxuriöse Kunstsinn des burgundischen Fürsten dadurch mit-

einander in Berührung, dafs der eine die stoffliche Pracht Monseigneurs beschaffte, die der andere ihm zu Ehren wiederspiegelte, und worin Tuchhändler und Maler sich nun auch innerlich zusammenfanden, das war die überlegene Sachlichkeit, mit welcher der eine den Austausch irdischer Pracht über weite Fernen hinaus vermittelt, der andere das üppige Farbenspiel dieser Welt kühl beobachtet und zurückgiebt. Giovanni Arnolfini[1]) aus Lucca und Jan van Eyck mögen so zueinander und zum Herzog Philipp gestanden haben, als im Jahre 1434 van Eyck den Arnolfini mit seiner flandrischen Frau abmalte, wie sie sich beide in ihrer eigenen Häuslichkeit zu Brügge präsentierten.

Dieses rücksichtslos objektive Wunderwerk ist kein auf den Verkauf im Ausland berechneter, dem Geschmack eines etwas verweichlichten Sammlers sich liebenswürdig insinuierender Kunstartikel, sondern wird erzeugt als naturnotwendiger Niederschlag einer Mischung von menschlichen Elementen, die sich durch ihren Gegensatz anziehen; es steht, gleichsam ein Naturprodukt, jenseits von schön und häfslich.

»Jan de Eyck fuit hic« lautet die eigenhändige Inschrift,[2]) nicht »fecit«; Jan van Eyck ist hier in diesem Raume gewesen; als ob der Maler damit sagen wollte: »Ich habe euch gemalt, so gut als ich nur kann, weil ich der Augenzeuge eurer intimen Häuslichkeit sein durfte.« Arnolfini mufs von van Eycks sachlicher Auffassung offenbar durchaus befriedigt gewesen sein, denn er liefs sich in späteren Jahren noch einmal von ihm portraitieren.

Etwa 40 Jahre später bewies wiederum ein italienischer Finanzmann am burgundischen Hofe den gleichen Sinn für potenzierte flandrische Eigenart: Hugo van der Goes schuf für Tommaso Portinari die »Anbetung der Hirten«, jenes staunenerregende Werk, in dem das nordische Tafelbild wie von einem gewaltsamen Wachstumsprozefs ergriffen erscheint; und nimmt auch das Ganze nicht in demselben Mafse an einheitlicher Tiefe zu wie an flächenhafter Ausdehnung, so steigert sich doch die menschenschildernde Kraft des Hugo van der Goes, ohne an intimer beseelender Ausdrucksfähigkeit zu verlieren, zu unvergleichlicher monumentaler Vortragsweise. Zwischen van Eyck und Hugo van der Goes fügt sich nun auch noch Memling als ebenbürtiger Interpret der florentinischen Gesellschaft zu Brügge ein und ihm, den man bisher nach dieser Richtung nicht entsprechend gewürdigt hat, möchte ich in folgendem zu seinem Rechte verhelfen.

Nicht nur hat man in einer Anzahl von Stifterbildnissen Angehörige der Familie Portinari zu erkennen, es läfst sich vor allem auch der Nachweis führen, dafs der ältere Vertreter des Hauses Medici in Brügge, Angelo Tani, der Stifter eines Altar-

[1]) Arnolfini (nach Crollalanza, Dizionario storico-blasonico, von deutscher Abstammung) in Brügge seit 1420 mit seiner Frau Jeanne de Chenany nachweisbar; chevalier und membre du conseil des Herzogs, gestorben 1472; vergl. J. Weale, Notes sur Jean van Eyck (1861), p. 22ff. Aus seinem kaufmännischen Wirken nur einige Daten: 1423 verschafft er als herzogliches Geschenk Papst Martin V. sechs flandrische Teppiche mit Geschichten aus dem Leben Mariä, vergl. Müntz, Les arts à la cour des Papes (1878), p. 28, und Delaborde, Les ducs de Bourgogne (1849) I, p. 196; andererseits führt er den Goldstoff ein, um Nôtre dame de Tournay zu bekleiden (Delab. a. a. O. I p. 209 und 211) oder auch Purpur 1416 als Ehrenkleid für den Herzog von Gloucester (a. a. O. p. 135) oder Sammet für die Stühle des Herzogs und dessen eigene Houppelande (a. a. O. p. 145). Über die ausschliefslich italienische Herkunft dieser kostbaren Stoffe vergl. Jan Kalf, Bijdrage tot de Geschiedenis der middeleuwschen Kunstweverij in Nederland (1901), Utrecht.

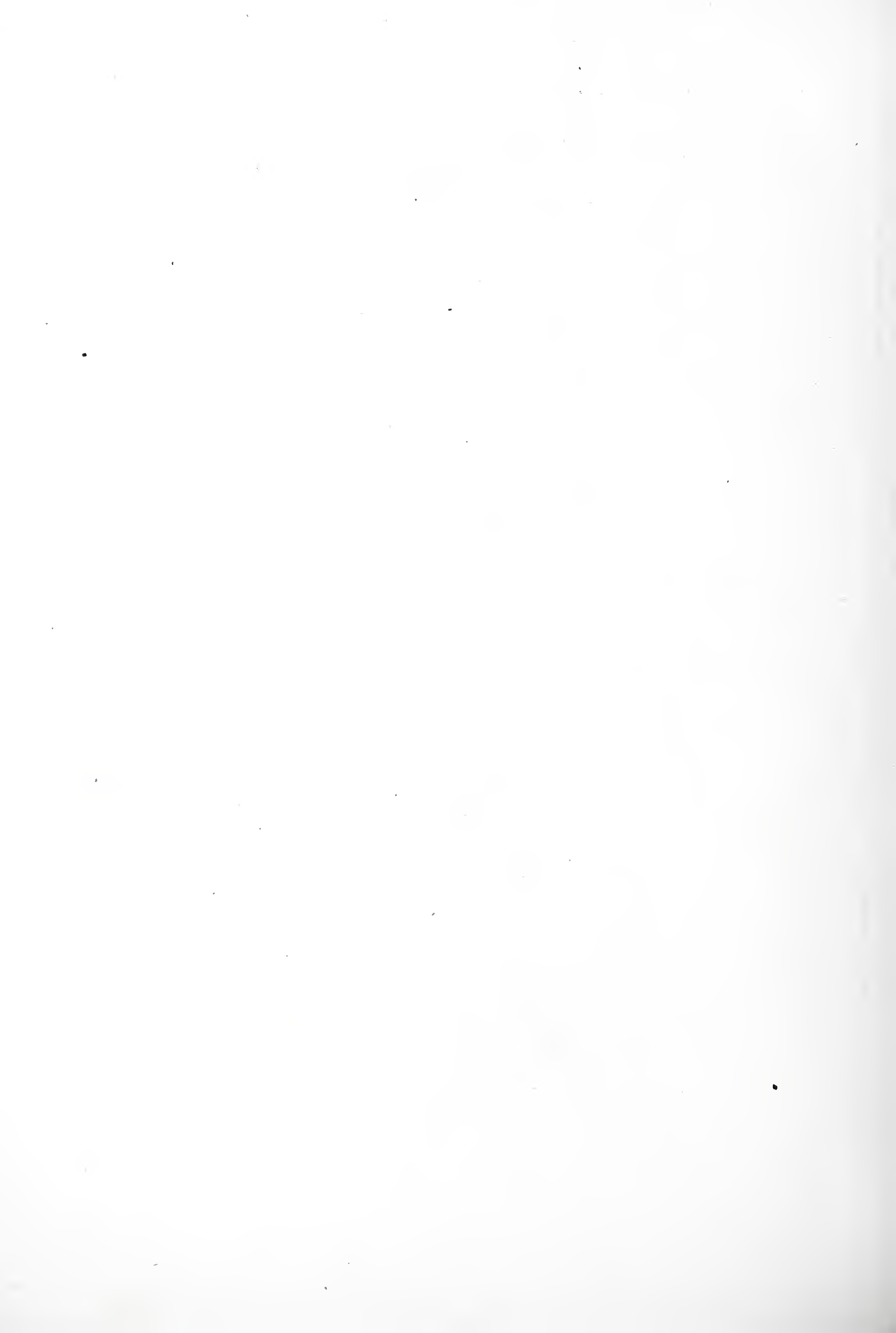
[2]) Vergl. Weale a. a. O. p. 27.



MEMLING

BILDNIS DER CATARINA TANI

VOM DANZIGER ALTARBILDE



gemäldes ist, das die nordische Schule als echtesten Ausdruck ihrer Weltanschauung mit Recht feiert: des Jüngsten Gerichtes von Memling in der Marienkirche zu Danzig.[1])

»»Der Professor und Offizier unter den Freiwilligen, Herr von Groote aus Köln, ist von mir beauftragt, alle von den Franzosen in Deutschland geraubten Kunstwerke zurückzunehmen; meine untergebenen Befehlshaber werden ihn nötigenfalls mit der Gewalt der Waffen unterstützen; übrigens bin ich für alles verantwortlich, was gedachter Freiwillige von Groote thut oder unterläfst. Blücher.««

»Das war das rechte Freibillet zu dem Pariser Museum; die Nationalgarde wollte den Einlafs zwar wehren, als der General Ziethen aber ein Bataillon pommersche Landwehr anrücken liefs, ward der Weg frei, die Thüren geöffnet, und das Jüngste Gericht war das erste Bild, was den Saal verliefs.«

Mit diesen Worten heller Freude an selbst miterlebter patriotischer That begleitete Friedrich Förster eine Reihe von Umrifsstichen nach dem »Jüngsten Gerichte«, die der »Sängerfahrt«[2]) beigegeben waren, um die für deutsche Kunst erwachte Begeisterung der Romantiker in weite Kreise zu tragen; denn gerade dieses Bild sollte als Hauptstück eines zu gründenden deutschen Nationalmuseums für Berlin erhalten bleiben.

Die Danziger aber liefsen sich weder von den Berliner Romantikern, noch gar von pommerschen Grenadieren, die doch dieses Mal ihre Knochen zu rein künstlerischen Zwecken riskiert hatten, durch idealen Kunstsinn übertrumpfen. Catonisch wiesen sie jede lockende Versuchung zurück und verlangten nur ihr Recht, das sie durch Intervention des Königs erhielten.[3]) Als augenfälliges Zeichen ihrer Dankbarkeit liefsen sie dann die heute noch unter dem Mittelbild prangende Inschrifttafel anbringen mit folgendem Distichon:

»Als das ew'ge Gericht des Kleinods Räuber ergriffen,
Gab der gerechte Monarch uns das erkämpfte zurück.«

Hätten die Danziger damals schon gewufst, wie sie zu dem Gemälde gekommen waren, so würden sie vielleicht ihrer Besitzesfreude mit nicht ganz so scharfer Spitze gegen »des Kleinods Räuber« dichterischen Ausdruck verliehen haben.

Wenn nämlich nicht der verwegene hansische Kapitän Paul Benecke im Jahre 1473 eine Galeide, die von Brügge nach London segelte, als gute Prise weggenommen, und sodann seinen Danziger Rhedern Sidinghusen, Valandt und Niderhoff, als Anteil der Beute eben das »Jüngste Gericht« ausgeliefert hätte, das »Kleinod des Seeräubers« hinge jetzt nicht in Danzig, sondern in einer florentinischen Kirche. Ein

---

[1]) Die beigegebenen Abbildungen sind nach neuen Aufnahmen angefertigt, die in der dunklen Kirche trotz grofser Schwierigkeiten gemacht werden konnten.

[2]) »Die Sängerfahrt. Eine Neujahrsgabe für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey,« 1818, S. III. Vergl. dazu: James Taft Hatfield, Wilh. Müllers unveröffentlichtes Tagebuch und seine ungedruckten Briefe, Deutsche Rundschau (1902) CX p. 366 ff.

[3]) Vergl. Hirsch, Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig (1843), p. 421 ff., und Hirsch-Vofsberg, Caspar Weinreichs Danziger Chronik (1855), p. 13 ff. und p. 92; danach Zusammenstellung bei Hinz-Ohl, Das Jüngste Gericht in der St. Marien-Ober-Pfarrkirche zu Danzig (1893). Einen lehrreichen Einblick in die wirtschaftlichen gleichzeitigen Verhältnisse im besonderen Zusammenhang mit der »Galeide« gewährt von der Ropp, Zur Geschichte des Alaunhandels im XV. Jahrhundert, Hansische Geschichtsblätter (1900), p. 117 ff.; ebenda auch über den Verlauf des Rechtsstreites, der erst 1496 prinzipiell zu Gunsten Portinaris entschieden wurde; vergl. auch Remus, Die Hanse und das Kontor zu Brügge am Ende des XV. Jahrhunderts, Zeitschr. Westpr. G. V. XXX, p. 1 ff.

Teil der Ladung des Schiffes war zwar nach England bestimmt[1]) und wäre damit, nach damaligem Rechte der Hanse, die ja im Kriege mit England lag, als Kriegskontrebande gute Beute für hansische Schiffe gewesen; aber die Galeide St. Thomas fuhr unter dem ausdrücklichen Schutze der neutralen burgundischen Flagge, wozu ihr Eigentümer Tommaso Portinari, als Rat des Herzogs von Burgund, das unbestrittene, nunmehr flagrant verletzte Recht hatte. Zunächst freilich schien es denn auch, als ob Karl der Kühne und Papst Sixtus IV. sofort zu vernichtender Rache gegen die Missethäter ausholen wollten; aber Karl der Kühne wurde auf dem Schlachtfelde von Nancy 1477 erschlagen, ohne Genugthuung erhalten zu haben, und auch der Papst, der noch 1474 vergeblich eine drohende Bulle entsandt hatte, in der die Danziger im allgemeinen und der geliebte Sohn, der Pirat Paul Benecke, im besonderen ermahnt wurden, den Schaden, den sie zugefügt,[2]) zu ersetzen, liefs von der Unterstützung der Florentiner gänzlich ab, nachdem durch die Verschwörung der Pazzi 1478 ein unheilvoller kriegerischer Konflikt zwischen Florenz und dem Papst sich entsponnen hatte.



Abb. 2. Memling
Tommaso Portinari
Paris, Privatbesitz

Das knieende Stifterpaar[3]) auf dem Aufsenflügel des Jüngsten Gerichtes in dem Kreise dieser florentinischen Kaufleute in Brügge

[1]) Nach England konsigniert: gesponnenes Gold, Brokate, Seide, Sammete und Pfeffer, vermutlich nach Italien: 2 Tonnen Mützen, Federbetten, Handtücher, Teppiche und Tuche, Felle und zwei Altarbilder; vergl. von der Ropp a. a. O.

[2]) Vergl. Reumont, Di alcune relazioni dei Fiorentini colla città di Danzica in Archivio Storico Vieusseux (1861), p. 37 ff. Es werden von den Florentinern namentlich als besonders Geschädigte aufgeführt: Lorenzo und Giuliano de' Medici, Antonio Martelli, Francesco Sassetti, Francesco Carnesecchi und (der Kapitän) Francesco Sermattei. Vergl. auch Schäfer, Hanse-Rezesse I, p. 70, und Gottlob, Aus der Camera Apostolica (1889), p. 278 ff.

[3]) Vergl. die beigegebenen Tafeln.

zu suchen, liegt so nahe, dafs man bisher gar nicht daran gedacht hat; dabei lohnt es sich um so mehr, in diesem von vornherein abgegrenzten Gebiete mit einiger Energie nachzuforschen, als die beiden deutlichen Wappen [1]) der Stifter geradezu zur Identifikation herausfordern und unzweideutigen Erfolg versprechen.

Das Wappen der Frau (Löwe, Querbalken mit drei Zangen) liefs nur die Wahl zwischen den Familiennamen der Tazzi oder Tanagli.[2]) Das Wappen des Mannes (Löwe mit einfachem Querbalken) kommt dagegen zu häufig vor, um sofort eine eindeutige Bestimmung zuzulassen; es war mir aber bei dem Versuch, die florentinische Kolonie in Brügge zu rekonstruieren, bereits der Name eines Angelo Tani deshalb aufgefallen, weil er schon vor und neben Portinari der angesehene Leiter der Mediceischen Filiale war.[3]) Da sein Wappen dem des Stifters auf dem Danziger Bilde entsprach, konnte ich von den unerschöpflichen speziellen Hilfsmitteln, die Florenz dem Studium der Kulturgeschichte bietet, Gebrauch machen: es sind nämlich, wenn auch leider nur in Abschriften, die Namenslisten derer erhalten, die im XV. Jahrhundert in Florenz Heiratskontraktsteuer bezahlten, wo-



Abb. 3. Memling
Maria Portinari
Paris, Privatbesitz

[1]) Vergl. bei Hirsch-Vofsberg die Lithographie der Wappen und Beschreibung: »Wappen des Mannes: In einem goldenen Schilde, überdeckt von einem schräglinken blauen Balken ein rechtsgewendeter schwarzer Löwe mit roter Zunge, Augen, Krallen und weifsem Gebifs. Wappen der Frau: In einem roten Schilde, überdeckt von einem schräglinken blauen Balken mit drei Zangen, ein goldener Löwe mit roter Zunge und weifsen Krallen; im rechten oberen Schildteile ein Zirkel mit flatterndem weifsen Bande mit dem Wahlspruch: Pour non failir.«

[2]) Ein von den Wappen ausgehendes Nachschlagewerk giebt es für Florenz nicht; ich benutzte zur schnellen Orientierung das kleine nach Namen geordnete Wappenbuch des Del Migliore in der Bibl. Naz. in Florenz.

[3]) Vergl. weiter unten.

durch sich meine Hypothese genau nachprüfen liefs; war sie richtig, so mufste eben Angelo di Jacopo Tani als Ehemann einer Tazzi oder Tanagli aufgeführt werden; thatsächlich ist das der Fall, denn in dem »Zibaldone« des Del Migliore [1]) steht zu lesen, dafs 1466 Angelo di Jacopo Tani die Catarina, Tochter des Guglielmo Tanagli, heiratete. Andere urkundlich gesicherte Daten lassen wenigstens den äufseren Lebensgang Tanis in der typischen Laufbahn des florentinischen Kaufmanns im Auslande übersehen. 1446 findet man ihn [2]) dreifsigjährig als Buchhalter und Korrespondent in der Londoner Filiale der Medici angestellt. 1450 hat er in Brügge zusammen mit Rinieri Ricasoli schon einen verantwortlicheren Posten inne, da an sie eine Zahlung des Herzogs von Burgund geleistet wurde.[3]) 1455 wird mit ihm ein ausführlicher Geschäftskontrakt abgeschlossen als offiziellem Kompagnon und Agenten der Firma Piero und Giovanni de' Medici. 1460 kommt in den burgundischen Hofrechnungen neben ihm Tommaso Portinari vor.[4]) Nachdem er noch 1465 an erster Stelle bei der Erneuerung des Geschäftsvertrages aufgeführt wurde, scheint 1469 die eigentliche Leitung auf Tommaso Portinari übergegangen zu sein und 1471 wird Tani offiziell erst an zweiter Stelle genannt. Im Jahre 1480 war er dann, wie aus seiner Selbsteinschätzung [5]) hervorgeht, mit seiner Frau und seinen drei Töchtern wieder in Florenz ansässig. Wahrscheinlich von einer epidemischen Krankheit dahin gerafft, sterben im April 1492 kurz nacheinander Angelo, seine Frau und eine Tochter.[6]) Im Jahre 1467 hatte Angelo noch in Florenz sein Testament gemacht,[7]) in dem er seine Frau

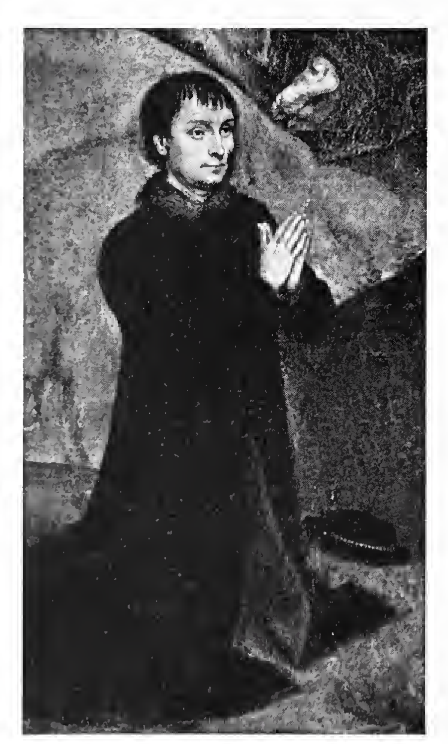


Abb. 4. Memling
Tommaso Portinari (?)
Turin, Pinakothek

[1]) Del Migliore, ein Polyhistor des XVII. Jahrhunderts, hat bekanntlich in seinen Zibaldoni wertvolles Material zur Lokalgeschichte bewahrt. Die Auszüge der Gabella de' Contratti in Ms. Cl. XXVI, 140—146 der Magliab. Bibl. Naz.; ebenda Hs. 146 p. 115 nach dem verlorenen Gabellenbuche D. 117 p. 47: »1466 Angelus Jacobi Tani Caterina Francesci Guglielmi Tanagli«.

[2]) Vergl. L. Einstein, The Italian Renaissance in England (1902), der einen sehr interessanten Auszug eines Geschäftsvertrages giebt, wie sich ähnliche im florentinischen Staatsarchiv (av. Princ. Fa. 94) und auch aus späteren Jahren finden. Auf einige, Portinari speziell betreffende, machte Herr Dr. Lichtenstein bei einer Zusammenkunft im kunsthistorischen Institut im Frühjahr 1901 aufmerksam; ich denke sie an anderer Stelle im Wortlaut abzudrucken. Geschäftskontrakte sind vorhanden aus den Jahren 1455 (Fa. 84 c. 31 a), 1465 (ebenda c. 27) 1469 (Fa. 8 c. 32 IIa) 1471 (Fa. 84 c. 29) 1480 (Fa. 84 c. 84).

[3]) Delaborde a. a. O. Nr. 1435 und 1436.

[4]) Delaborde a. a. O. Nr. 1845.

[5]) A. St. F. Portata del Catasto 1480 S. Gio. Leon d' oro.

[6]) A. St. F. Libro dei morti della Grascia und Totenbuch der Medici e Speziali.

[7]) A. St. F. Prot. Gio. di Taddeo da Colle.

als Universalerbin einsetzte. Auf dem »Jüngsten Gericht« trägt nun ein Grabstein, auf dem eine händeringende Frau sitzt, eine Inschrift, die wohl zu lesen ist: »1467 Hic jacet«. Ob dieses Jahr, in welchem sie nach Brügge zurückkamen, im Leben der beiden Besteller ernstere Bedeutung hatte?

Der Wahlspruch »pour non failir«, der, soweit ich sehe, nicht ständig zum Wappen der Tanagli gehört, scheint auf Ähnliches hinzuweisen, und auch die Auswahl des Gegenstandes mutet an wie Darbringung eines Votobildes nach glücklich überstandener schreckensvoller Gefahr; der Erzengel Michael war freilich schon als Namenspatron des Angelo der gegebene Mittelpunkt für ein zu stiftendes Bild und kehrt auch wohl deshalb auf dem Aufsenflügel über dem Haupte der Catarina wieder, während Maria mit dem Kinde als Patronin des Mannes erscheint, wahrscheinlich weil einer ihrer Kirchen in Florenz (S. Maria Nuova?) das Gemälde gewidmet werden sollte.



Abb. 5. Memling
Maria Portinari (?)
Turin, Pinakothek

Briefe oder Tagebücher des Tani, die diese trockenen Nachrichten belebend verknüpfen könnten, ist mir bisher aufzufinden nicht gelungen, so dafs das Material, das uns durch die Künste historischer Detektivarbeit beschert wird, als dokumentarische Masse zunächst leblos vor uns liegt; mit aller Anstrengung scheint nichts bei den Ausgrabungen zu Tage gefördert, als Meilensteine längst verlassener Strafsen mit halbverwischten Zahlen. Bei der Umschau nach indirekten Wiederbelebungsmitteln kommt aber der historische Nominalismus schliefslich doch zu seinem Rechte, denn ein so äufserliches Faktum wie die Kenntnis des Frauennamens läfst Catarina als leibhafte Persönlichkeit auferstehen, eingefügt in den Rusticabau florentinischen Familienlebens, wo mit den kleinen Mitteln bürgerlicher Haustugenden der grofse Kampf gegen Not, widriges Schicksal, ungerechte Steuer und Pestilenz an jedem Tage von neuem tapfer und erfolgreich bestanden ward. Madonna Catarina Tani, deren Bild jetzt in einer Kirche des rauhen Nordens hängt, und die so resigniert unter dem Engel des Jüngsten Gerichtes dem älteren Manne gegenüber kniet, mit dem sie nach Flandern zog, schien als 18jähriges Mädchen für einen anderen Gatten erwählt, der später zu den mächtigen Zeitgenossen des Lorenzo Magnifico gehörte: für Filippo Strozzi. Seine Mutter Alessandra erzählt selbst in ihren Briefen[1]) von ihren resoluten vergeblichen Bemühungen, Catarina als Ehefrau für ihren Sohn zu gewinnen, der als Verbannter die Auswahl nicht selbst treffen konnte, in der packend natürlichen Mundart einer echten Hausfrau der Renaissance, die

[1] Diese frühen und in ihrer Art klassischen »Dokumente der Frau« sollten, seitdem sie Ces. Guasti 1877 in einer wohlfeilen Ausgabe publiziert hat, jedem gründlich bekannt sein, der sich als Historiker oder Laie an die Kultur der Renaissance wagt. Der Titel lautet: Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli pubblicate da Cesare Guasti. Firenze 1877, Sansoni.

in ihrer unbewufst heroischen Schlichtheit auch Mutter der Gracchen blieb, wenn sie die nächstliegenden Pflichten einer alleinstehenden Witwe unverzagt erfüllte.

Da die heiratsfähigen Mädchen damals in äufserster Zurückgezogenheit lebten, so war die einzige Gelegenheit, Familientöchter mit eigenen Augen sehen zu können, die Frühmesse. Mona Alessandra berichtet selbst von einer solchen Brautschau in ihrem Brief vom 17. August 1465 an ihren Sohn Filippo.[1])

»Ich will Dir noch berichten, dafs, als ich Sonntag morgen zum Avemaria nach S. Riparata in die Frühmesse ging, wie ich schon an mehreren Feiertagen gethan habe, um jene Tochter der Adimari zu sehen, die zu besagter Messe zu kommen pflegt, ich dorten statt ihrer die Tanagli fand. Und ohne zuerst zu wissen, wer sie war, setzte ich mich ihr zur Seite und gab auf das Mädchen acht, welche mir von schöner Figur und gut gebaut schien. Sie ist so grofs wie die Catarina[2]) oder noch gröfser, hat gesunde Farben, gehört nicht zu den bleichsüchtigen, ist vielmehr gut zuwege;[3]) sie hat ein längliches Gesicht, keine sehr zarten Züge, aber auch keine bäuerischen, und mir scheint, nach ihrem Gang und ihrem Aussehen zu urteilen, dafs sie auch nicht verschlafen ist; kurz und gut, ich glaube, wenn uns alles andere ebenso gut gefällt, dafs an ihr nichts ist, was den Handel verdirbt; sie würde eine sehr ehrenvolle Partie[4]) sein. Ich ging nach der Kirche hinter ihr her, und da sah ich erst, dafs sie zu den Tanagli gehörte, so dafs ich über sie schon etwas näher Bescheid weifs. Die Adimari habe ich dagegen gar nicht gefunden, was mir eine wichtige Thatsache scheint, weil ich doch extra zu diesem Zweck hingegangen bin und sie nicht, wie sonst, erschienen ist; und während ich nun alle Gedanken auf diese gerichtet hatte, kam mir jene andere in den Weg, die sonst nicht zu kommen pflegt. Ich glaube geradezu, dafs Gott sie vor mich hingesetzt hat, damit ich sie sehen solle, da ich doch gar nicht daran dachte, sie jetzt zu sehen.«

An keine der verschiedenen in Aussicht genommenen Schwiegertöchter hatte Alessandra schliefslich so ihr Herz gehängt, wie an diese älteste Tochter[5]) des Francesco Tanagli, und ihr Schwiegersohn Marco Parenti hatte sich auch schon mit dem Vater Francesco diesbezüglich ziemlich weit angefreundet. Filippo aber liefs sich von seiner trefflichen Mutter doch nicht zureden; er zögerte, verdarb es dadurch mit den Tanagli, und nach 1466 ist von dem Projekt in den Briefen nicht mehr die Rede. Wir wissen jetzt, warum: Catarinas Hand war inzwischen anderweitig an Angelo Tani, den Geschäftsführer der einflufsreichen Medici in Brügge, vergeben worden.

Kritische Beobachter, denen vor jedem »Jüngsten Gericht« Michelangelos absolute Überlegenheit einzufallen pflegt, müssen der Hauptfigur des Mittelbildes, dem Erzengel Michael, ihre kunstrichterliche Zustimmung versagen; denn da, wo Michelangelo die neue Welt räumlicher Tiefe sich aufthun heifst, um posaunenblasende Dämonen in titanisch zusammengeballten Scharen zu entsenden, spiegelt sich in dem blanken Brustharnisch des langaufgeschossenen und ungelenk dastehenden Erzengels die Szenerie des Weltgerichts als peinlich ausgeführtes Miniaturbildchen wieder.

[1]) Ces. Guasti a. a. O. p. 458.

[2]) Ihre Tochter, an Marco Parenti verheiratet.

[3]) »È di buon essere.«

[4]) »Che sarà orrevole.«

[5]) Der Vorname der Tanagli wird in den Briefen nicht genannt; dafs sie aber mit der Catarina identisch ist, wird bewiesen durch die Original-Portata des Francesco Tanagli (A. St. F. 1447, S. Gio. Chiavi), wo die »Catarina figliuola« mit Namen als erstes Kind, 2 Monate alt, angeführt wird.

Aber weder diese über das ganze Bild verbreitete kleinkünstelnde Sorgfalt, noch auch die geringe Variation in der Typenbildung giebt uns das Recht, die elementare Ausdrucksfähigkeit zu verkennen, die sich in dem Mienenspiel der Verdammten und in ihrer Gruppierung offenbart; und auch der Ausdruck stiller Ergebenheit, der auf den Gesichtern der Seligen liegt, verschleiert durchsichtig ganz individuell gebildete Köpfe. In der Gruppe der Auferstandenen findet man einzelne Gesichter, die den feinsten Einzelbildnissen Memlings gleichstehen und auch zweifellos wirkliche Portraits sind und ich glaube, dafs man z. B. in dem in der rechten Wagschale knieenden Mann[1]) eine ganz bestimmte Persönlichkeit wiederzuerkennen habe, die auch, aus rein historischem Grunde, hier zu finden nichts Überraschendes hat: Tommaso Portinari, das Haupt der florentinischen Kolonie in Brügge.

Mit Portinaris Namen wird bekanntlich aus sammlungsgeschichtlichen Gründen schon Memlings Passion in Turin verknüpft, die mit jenem Bilde identisch sein soll, das, wie Vasari zu berichten weifs, Memling für Portinari gemalt hatte und das später aus der Sammlung des Spitales von S. Maria nuova in den Besitz des Grofsherzogs überging.[2]) Diese nicht unbestritten gebliebene Vermutung[3]) erhält jetzt durch zwei Portraits von Memling, die aus florentinischem Privatbesitz aufgetaucht sind und ohne Zweifel Tommaso und seine Frau darstellen,[4]) eine sichere Grundlage, da durch sie der Identitätsnachweis zwischen den Turiner, Pariser und Florentiner Stiftern[5]) auf Grund äufserer Ähnlichkeit erbracht werden kann. — Es ergiebt sich, dafs die Turiner Bildnisse an den Anfang, die Pariser in die Mitte und die florentinischen an das Ende der Reihe gehören. Den festen Ausgangspunkt zur positiven Datierung geben aufserdem wiederum standesamtliche Daten: Tommaso (damals 38jährig) hat die 14jährige Maria Baroncelli 1470 geheiratet;[6]) da das Triptychon des Hugo van der Goes, wie ich an anderer Stelle[7]) ausgeführt habe, wahrscheinlich um 1476 herum ausgeführt worden ist, so erhalten wir zur Einordnung einen klar abgegrenzten Spielraum von sechs Jahren; von den drei Bildnissen der Madonna Portinari sind nun die aufeinanderfolgenden Phasen eines Frauenlebens in unerbittlicher, fast symbolischer Klarheit abzulesen.

Auf dem Turiner Bilde hat Maria die Verlegenheit der ganz jungen Frau, die sich mit ihrem Kindergesicht unter der schweren burgundischen Spitzhaube mit

[1]) Vergl. Abb. 1.

[2]) Kaemmerer a. a. O. und Bock, Memling p. 22, der die Identität der Turiner und Florentiner Stifter bemerkte, nur ist die Reihenfolge der Bilder umgekehrt; vergl. Abb. 4 und 5.

[3]) Vergl. Weale, Remarks on Memling, Repertorium (1901) p. 134.

[4]) Dr. Friedlaender identifizierte sie und wies mich im November 1901 darauf hin; vergl. Abb. 2 und 3. Katalog der Brügger Ausstellung 1902 Nr. 57 und 58, jetzt im Besitz von M. Léopold Goldschmidt, Paris.

[5]) Vergl. Abb. 6 und 7.

[6]) Migl. Zib. 145 nach dem verlorenen Gabellenbuche D. 121, p. 165, zum Jahre 1470.

[7]) Vergl. Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1901, p. 43. Die vorhandenen Kinder Antonio und Pigello, die mit ihrem Vater unter dem Schutze der Heiligen Antonius und Thomas (durch die Lanze charakterisiert wie auch z. B. auf der Grisailleskulptur des Triptychons von Rogier van der Weyden in Frankfurt) knien, geben den chronologischen Ausgangspunkt, da sie 1472 bezw. 1474 geboren sind, der 1476 geborene Guido aber noch fehlt, welcher sicher, auch als ganz kleines Kind, schon mit untergebracht worden wäre. Da die Ausführung des Bildes lange Zeit erforderte, so kann man, um den weitesten Spielraum zu lassen, die Jahre 1474 und 1477 als Grenzpunkte festsetzen. Über die Familie Portinari sind durch den Canonico Folco Portinari 1706 wertvolle Mitteilungen gesammelt. Vergl. Flor. Bibl. Riccardiana Ms. 2009.



Abb. 6. Hugo van der Goes
Tommaso Portinari
Florenz, Uffizi

dem langen Schleier unbehaglich fühlt, noch nicht ganz überwunden. Auf dem Pariser Gemälde dagegen trägt sie die Haube schon als selbstverständliches Abzeichen ihrer Frauenwürde und hat überdies auch gelernt, ihrer sozialen Stellung gemäfs einen prunkenden Halsschmuck, fünfblättrige Blumen aus massigen Edelsteinen auf goldenem Geflechte aufgereiht, mit dem leisen Lächeln der sicheren Weltdame zur Schau zu tragen, zu der die betende Haltung der Hände nicht recht passen will. Das dritte Bildnis zeugt von noch gesteigerterem Luxus, denn auch der »hennin« ist jetzt mit Perlen übersät;[1]) die Prachtentfaltung ruft jedoch kein freudiges Selbstgefühl mehr hervor; Maria kniet mit resigniertem Blick unter dem Schutze der Heiligen Margarethe und Maria Magdalena und der standesgemäfse Putz gehört nur äufserlich zur Madonna Portinari als unerläfsliche Tracht vornehmer Kirchgängerinnen am burgundischen Hofe. Die hageren Formen der Maria auf dem Triptychon der Uffizi spiegeln sich, durch das herbe Temperament des Hugo van der Goes gesehen, wohl etwas übertrieben eckig wieder, aber dieser »Reibungsverlust« erklärt doch nicht allein jene gründliche Veränderung in den Zügen der

[1]) Die Buchstaben M(aria) und T(ommasi) bilden das Muster dieser Perlenstickerei.

Maria; die Jahre 1470—1477, in denen sie ihren Kindern Maria, Antonio, Pigello und vielleicht auch schon der Margherita [1]) das Leben geschenkt hatte, waren nicht spurlos an ihr vorübergegangen.



Abb. 7. Hugo van der Goes
Maria Portinari
Florenz, Uffizi

[1]) Die neben Maria Portinari knieende Tochter ist die älteste: Maria, deren genaues Alter im Kataster von 1480 nicht angegeben wird, ebensowenig wie das ihrer Schwester Margherita. Doch geht aus der Reihenfolge der Aufzählung hervor, dafs Maria die ältere war und, da sie auf dem Triptychon auch sicher älter ist als der 1472 geborene Antonio, so ist ihre Geburt 1471 anzusetzen. Wäre Margherita schon zur Zeit, als das Bild in Auftrag gegeben wurde, am Leben gewesen, so wäre sie sicherlich mit dabei, weil gerade ihre Schutzpatronin abgebildet ist; diese war auch die besonders verehrte Heilige in Kindesnöten, vergl. Luther, Werke (1899) VII, p. 64; vielleicht erblickte Margherita gerade das Licht der Welt, als van der Goes an dem Bilde arbeitete; übrigens wohnten die Portinari in Florenz im Kirchsprengel der Kirche S. Margherita, wo sie eine Kapelle besafsen. Die Kinder der Portinari waren: 1. Maria 1471—? wird 1482 Nonne; 2. Antonio 1472—?; 3. Pigello 1474—?; 4. Guido 1476—nach 1554; 5. Margherita 1475 (?)—? heiratet 1495 (?) Lorenzo Martelli; 6. Dianora 1479—? heiratet Cornelio Altoviti; 7. Francesco, Geistlicher, geb. vor 1487, gest. nach 1556; 8. Giovanni Batista; 9. (?) Gherardo; 10. (?) Folco; die letzten beiden nach nicht zu verifizierenden Angaben erwähnt im Ms. 2009.

Die drei entsprechenden Portraits des Tommaso sind als Gegenstücke in ihrer Reihenfolge bestimmt, und das vierte Bildnis in der Wagschale des Jüngsten Gerichts steht zeitlich wohl dem Pariser Bild am nächsten.[1]) Allen gemeinsam ist als charakteristisches und ganz persönliches Merkmal eine strichartig dünne Oberlippe, die fest auf die kurze und volle Unterlippe geprefst ist, eine längliche, schmale Nase und nahe zusammensitzende kleine Augen, die unter schwachen, gerade gezeichneten und an der Nasenwurzel am stärksten ausgeprägten Augenbrauen klug abwartend hervorschauen. Die chronologische Gruppierung wäre demnach die folgende: etwa 1471 das Turiner, vor 1473 das Bildnis in Danzig und die Pariser Portraits und etwa 1476 die Stifterbildnisse des florentinischen Triptychons. Das kantigere Gepräge, das Hugo van der Goes dem Kopfe Portinaris verleiht, kann dennoch keinen Zweifel an der Identität mit den anderen Portraits aufkommen lassen, wie denn das diplomatisch verschlossene Gesicht des älteren Mannes durch van der Goes wahrscheinlich schärfer aufgefafst und lebenswahrer wiedergegeben ist, als von Memling, der dazu neigt, zu scharfe Umrisse durch einen Zusatz liebenswürdiger Träumerei zu mildern. Tommasos Wesen erschöpfte sich auch nicht in der Stellung des betenden Stifters: er stand tageswach mitten in einem Getriebe des realen Lebens und besafs wohl die intellektuellen Eigenschaften, um selbst in Zeiten der gewaltsamen politischen und wirtschaftlichen Veränderungen eine leitende Stellung grofsen Stils zu behaupten, und hinter den äufserlich disziplinierten Gesichtszügen des diplomatischen Finanzmannes verbarg sich das waghalsige Temperament eines ehrgeizigen Kondottiere, der seine kapitalistische Existenz nur allzugern mit dem unsicheren Schicksal seiner kriegführenden gekrönten Schuldner verknüpfte. Schon Piero de Medici hatte mit sicherem Instinkt Tommaso durchschaut und deshalb im Geschäftskontrakte 1469[2]) die Linie Mediceischer Geschäftspolitik genau festzulegen versucht. Piero will das Geldverleihen an fürstliche Persönlichkeiten und Hofleute möglichst eingeschränkt wissen, weil dabei sehr viel mehr Gefahr als Nutzen sei und überhaupt nur insoweit gestatten, dafs man sich die Freundschaft der fürstlichen Herren erhalte; denn sein Haus wünsche das Geschäft zu betreiben, um sein Vermögen, seinen Kredit und seine Ehre zu erhalten, nicht aber um sich auf riskante Weise zu bereichern. Aus diesen Gründen verlange er auch die sofortige Liquidierung selbständiger Schiffahrtsunternehmungen und verbiete Tommaso ausdrücklich jede eigene Spekulation in Alaun, indem er ihn für jeden daraus erwachsenden Schaden persönlich haftbar erkläre; in gleichem Sinne wird Tommaso auch noch im Jahre 1471 von Lorenzo instruiert[3]) und ermahnt, im Kreditgeben an fürstliche Persönlichkeiten auf der Hut zu sein, damit es ihnen nicht ebenso fatal ergehe wie Gherardo Canigiani mit dem König von England.[4]) Mit dem Verlust der Galeide 1473 beginnt nun die Reihe jener finanziellen Mifserfolge,[5]) welche schliefslich Lorenzo veranlafsten, sich 1480 energisch von Tommaso zu scheiden,[6]) der nun bald darauf seine Zahlungen einstellen und das

[1]) Ob nicht die im Vordergrunde auferstehende, erst halb aufgerichtete Frau, die sich erschreckt an den Kopf greift, Maria Portinari vorstellt?

[2]) A. a. O. Ich gebe hier nur einen Auszug, weil die kaufmännischen Akten zur Geschichte der Medici eine besondere Publikation erfordern.

[3]) A. a. O.

[4]) Vergl. Kervyn de Lettenhove, Lettres et négociations de Philippe de Commines I, p. 66: »Gerard Quanvese (sic)« und Pagnini, Della decima II, p. 71.

[5]) Vergl. Ehrenberg, Die Fugger I, S. 276 und von der Ropp a. a. O. p. 136. Dazu kommt die Entziehung der päpstlichen Einnehmerschaft, vergl. Gottlob a. a. O.

[6]) Vergl. den »staglio« von 1480 im Florentiner Staatsarchiv a. a. O.

stattliche Haus in der Rue des Aiguilles, das Piero de' Medici gekauft und auch für kaufmännische Zwecke umgebaut hatte,[1]) verlassen musste.[2]) Er und seine Familie waren in den Jahren 1480—1487 nur dadurch vor peinlicher Not geschützt, dafs ihm Maximilian die Zolleinnahme von Gravelingen weiter verpachtete.[3]) 1490 finden Tommasos diplomatische Fähigkeiten wieder Verwendung im florentinischen Staate, in dessen Auftrage er zusammen mit Cristofano di Giovanni Spini in London einen für Englands Wirtschaftspolitik epochemachenden Handelsvertrag abschliefst.[4]) Tommaso und seine Frau sind dann wahrscheinlich um 1497 nach Florenz zurückgekehrt, doch scheint er kaufmännisch zurückzutreten, da er die Vertretung seiner eigenen Interessen in Florenz 1498 seinem Sohne Antonio überläfst, der in erbittertem Tone damals immer noch unausgeglichene Forderungen gegen die Medici einklagte.[5])

Abb. 8. Memling
Benedetto Portinari
Florenz, Uffizi

[1]) Vergl. Vertrag von 1469, wo vor weiteren Unkosten gewarnt wird; 1465 wird das Haus noch nicht erwähnt; die Devise Pieros ist heute noch in bemalter Schnitzerei am Gebälk des grofsen Saales zu sehen; ebenso findet sich Lorenzos Devise, Ring mit drei Federn, wiederholt, die sogar noch deutlich im Rande der zwei übertünchten Stuckmedaillons angebracht sind, die, bisher unerkannt, meines Erachtens Mitglieder der Familie Medici darstellen. Stilistisch erinnern sie an die Terrakottaköpfe der Portinari-Bank in Mailand (vergl. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance (1897) I, Abbildung 62).

[2]) Vergl. Weale, Bruges et ses environs, p. 245 und Verschelde, Les anciens architectes de Bruges (1871) p. 17 ff.

[3]) Gefällige mündliche Mitteilung von Herrn Gilliodts van Severen in Brügge, der demnächst eine Studie über die Portinari und den Tonlieu von Gravelingen veröffentlichen wird.

[4]) Vergl. Pagnini a. a. O. II, p. 288 und Pöhlmann, Die Wirtschaftspolitik der Florentiner Renaissance (1878) und Doren, Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte (1901) I, p. 435. 1473 fiel Tommaso die schwierige Aufgabe zu, den Zorn Karls des Kühnen zu beschwichtigen; vergl. Buser, Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich (1879) S. 164 und 448. 1478 überbrachte er der Herzogin von Mailand wichtige Briefe; vergl. Kervyn a. a. O. I, p. 227.

[5]) Die Hauptforderungen gründen sich einerseits auf Alaunspekulationen zum Schaden des Tommaso und andererseits auf eine unrechtmäfsigerweise bestrittene Auszahlung an Guillaume de Biches, die Portinari geleistet hatte. Vergl. A. St. Flor. Fa. 84, c. 54 und 85.

Von Tommaso hört man noch im April 1499, als er persönlich den Salviati die »riche fleur di lyz« übergiebt, jene berühmte, mit Reliquien besetzte und mit Edelsteinen überladene Lilie von Burgund, die seine Neffen Folco und Benedetto Portinari, die die Firma in Brügge übernommen hatten, als Faustpfand besessen hatten und die sie nun an die Salviati zugunsten der Frescobaldi in Brügge gegen eine Zahlung von 9000 Dukaten aushändigen liefsen.[1]) Von den Söhnen Tommasos blieb Antonio in Florenz; Francesco, der Geistliche, der im Testament des Tommaso von 1501 als Universalerbe eingesetzt wurde,[2]) ging später auf längere Zeit nach England,[3]) während Guido als Festungsingenieur sogar ganz in den Dienst Heinrichs VIII. trat und eine Engländerin heiratete.[4])



Abb. 9. Unbekannter flandrischer Meister
Pierantonio Baroncelli
Florenz, Uffizi

Memling überliefert uns in einem wundervollen Portrait die Gesichtszüge auch eines dieser jüngeren Portinari, denn in dem Bildnis eines Jünglings in den Uffizi (vergl. Abb. 8), das die Jahreszahl 1487 trägt,

[1]) Vergl. Pagnini a. a. O. II, p. 291, und Ehrenberg, Fugger a. a. O. nach Obigem im einzelnen zu berichtigen.

[2]) Vergl. Prot. des Ser Giovanni di Ser Marco da Romena am 3. Februar 1500 (1501), A. St. Flor. Tommaso ist am 15. Februar 1501 gestorben, seine Frau überlebte ihn.

[3]) Ehrenberg a. a. O., auch sein Testament vom 18. Mai 1556 ist erhalten (vergl. Ms. 2009). 1524 überreicht er Heinrich VIII. ein ausführliches Memorial über das von seinem Ahnen Folco gegründete Spital von S. Maria Nuova, vergl. Passerini, Storia degli stabilimenti di beneficenza (1853), p. 304.

[4]) Vergl. die bei Ehrenberg zitierten Stellen des Calendar of State Papers.

hat man, wie ich vermute, Benedetto zu erkennen; eine direkte Namensinschrift findet sich zwar nicht, jedoch spricht der Schutzpatron, der auf dem Gegenstück des Diptychons durch die Aufschrift als St. Benediktus bezeichnet ist, eben dadurch auch den Namen des Stifters aus. Da nun Benedetto, geb. 1466, damals 21 Jahre alt war, und da ferner das Gemälde aus dem Besitz des Spitales von S. Maria Nuova stammt, dem Sammelpunkt flandrischer Tafelbilder, insofern sie dem Kreise der Portinari ihre Entstehung verdanken, so trifft alles zusammen, um ihn als Benedetto Portinari rekognoszieren zu können. Die schwierigen Verhältnisse, in die er als 21jähriger Mensch hineingeraten war, haben ihm wohl vor der Zeit jenen Ausdruck illusionsloser Versonnenheit verliehen, die Memling ohne jede Sentimentalität sympathisch fühlbar macht.

Auf der Rückseite des Bildes hat Benedetto seine Devise anbringen lassen, einen Eichenstumpf, der neue Zweige treibt (?), mit dem Spruch: De Bono in Melius. Von zwei anderen zusammengehörigen flandrischen Portraits der Uffizi vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, Männer im Alter von 20—40 Jahren darstellend,[1])

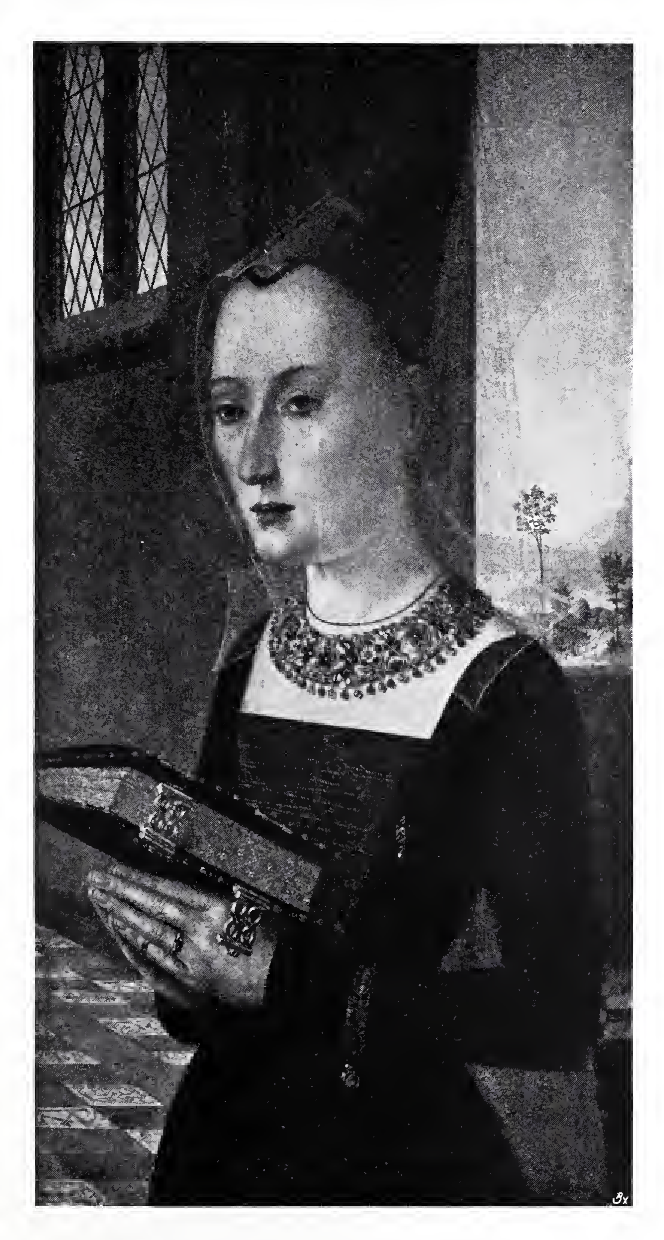


Abb. 10. Unbekannter flandrischer Meister
Maria Baroncelli
Florenz, Uffizi

[1]) Unbekannter Flandrer Ende XV. Jahrhunderts, Nr. 801bis u. 801. Die französische Fassung ist wohl die vorbildliche; so war auch die Devise des Heroldes am burgundischen Hofe Chatelvillain: »De bien en mieuls«. Das von Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. chr. K. 1897, p. 374) nach Bode, Liechtenstein-Galerie p. 115, erwähnte Bildnis eines jungen Portinari könnte Folco, den drei Jahre älteren Bruder des Benedetto, darstellen. Das Portrait Nr. 779 der Uffizi ist wohl auch

trägt das eine auf der Rückseite in französischer Sprache dieselbe Devise, weshalb sie wohl gleichfalls als Angehörige der Familie Portinari anzusehen sind.

Ein anderes florentinisches Ehepaar aus diesem Kreise hat sich in Brügge so echt flandrisch aufnehmen lassen,[1]) dafs man in ihnen ohne den besonderen Hinweis, den das eindeutig bestimmbare Wappen auf dem Bilde des Mannes[2]) giebt, nicht Pierantonio Bandini Baroncelli und seine Frau Maria, geb. Bonciani, die er im Jahre 1489 heiratete,[3]) vermuten würde (Abb. 9 u. 10). Aus den von Ammirato[4]) überlieferten Nachrichten geht jedoch hervor, dafs er der einzige seiner Familie war, der zu jener Zeit eine bedeutende Stellung in Brügge einnahm; früher Agent der Pazzi, hatte er seit 1480 nach dem Rücktritt des Tommaso die Leitung der Mediceischen Filiale übernommen; auch er mufs für den diplomatischen Dienst hervorragende Begabung besessen haben, denn Maria von Burgund ernannte ihn 1478 zu ihrem »Valet de chambre«, und Herzog Franz von Bretagne, für den er handelspolitische Verträge geschickt abgeschlossen hatte, zu seinem »Maistre d'Ostel«. Er wird auch in »Piro Bonndin« zu erkennen sein, bei dem Maximilians »Harnasch und etlich guldein Geschirr« für einen Betrag von 12000 Gulden im Jahre 1489 versetzt sind.[5]) Pierantonio stirbt als militärischer Bevollmächtigter seiner Vaterstadt bei der Belagerung von Pisa 1499. Fiele nicht die Ehrenkette mit dem perlenbesetzten Kleinod als Abzeichen höfischer Ehrenstellung auf, man würde in ihm und seiner Frau etwa kleinbürgerliche Brügger Eheleute vermuten, die sich, ziemlich gelangweilt, darin fügen, mit ihren besten Sachen angethan dem Maler zu sitzen. Unter den Seligen auf dem Jüngsten Gericht bemerkt man neben dem Mohrenkopf einen Mann, der Pierantonios etwas ins Jugendliche gemilderte Züge trägt (vergl. Abb. 1). Da die Pazzi und Portinari damals noch befreundet waren, so lag kein Grund vor, ihn nicht auch unter die bevorzugten Aspiranten der florentinischen Kolonie aufzunehmen.

Der italienische Staat hat seit einigen Jahren die Ehrenpflicht erfüllt, die Bildersammlung von S. Maria Nuova zu erwerben, und das Triptychon des Hugo van der Goes, die Portraits der Portinari und des Pierantonio Baroncelli hängen jetzt zusammen mit anderen älteren Meisterwerken der nordischen Schule in einem Saale der Uffizi. Fügt man das Jüngste Gericht in Danzig dieser Gruppe von Gemälden hinzu, die die Florentiner in Brügge dem weltberühmten Hospital ihrer Vaterstadt (von Folco[6]) Portinari 1289 gegründet) weihten, so erhält man trotz der verhältnismäfsig geringen Anzahl einen starken und überraschend einheitlichen Eindruck von dem unbefangenen Kunstverständnis, das jene Italiener nordischer Art entgegenbrachten.

---

ein junger Florentiner in Brügge. Die Identifikation derartiger Bildnisse ist durch die Unkenntnis der Provenienz sehr erschwert, die ja leider oft absichtlich verschleiert wird. Darum wäre ich für jede Angabe von Bildnissen dieser Zeit, insofern sie durch Wappen oder Herkunft bestimmbar wären, sehr dankbar.

[1]) Vergl. Abb. 9 und 10, dem Petrus Cristus zugeschrieben, was schon wegen der nach 1489 anzusetzenden Anfertigung unwahrscheinlich ist, eher: Schule des Hugo van der Goes.

[2]) Drei rote schräglinke Balken im weifsen Felde (vergl. das Wappen auf den Gräbern des Bandini Baroncelli in S. Croce).

[3]) Vergl. Migl., Zib. 141, p. 376 nach D. 140, p. 16: 1489 Pierant.s Guasparrj Pieri Bandinj Gardellis (sic) Maria Simonis Gagliardi de Boncianis.

[4]) An entlegener Stelle in den Delizie degli Eruditi Toscani, vol. XVII, p. 200 f. Er gehört dem anderen Bandini-Zweige der Familie Baroncelli an.

[5]) Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh. I (1883), p. XXV.

[6]) Auch Tommaso hat dem Spital 1472 und 1488 Zuwendungen gemacht (vergl. Ms. Ricc. 2009).

Auf dem Danziger Triptychon sammeln sich unter dem Schutze des Erzengels jene Mitglieder [1]) der florentinischen Kolonie als demütig hoffende nackte Sünder, die ungefähr um dieselbe Zeit, da Karl der Kühne Margarete von York heiratete, in roten und schwarzen kostbaren Seidengewändern einherstolziert waren; sechzig Fackelträger in blauer Livree und vier berittene Pagen in Silberbrokat gekleidet zogen ihnen voraus, hinter denen in der vornehmen Tracht eines Rates des Herzogs von Burgund Tommaso Portinari erschien, der Konsul der Florentiner, den Zug der einundzwanzig paarweise schreitenden Kaufleute seiner Nation anführend; vierundzwanzig »Varlets«, hoch zu Rofs, beschlossen die Prozession.[2]) Wenige Jahre später erlag auf dem Schlachtfelde zu Nancy Karl der Kühne den Schweizer Bauern, bedeckt von jener sinnlosen, edelsteinstrotzenden Pracht,[3]) die seine italienischen Geldgeber und Stofflieferanten ihm beschafft hatten und deren Reste sie sich später als nicht einmal vollständig ausreichendes Faustpfand seiner entschwundenen Herrlichkeit zu sichern verstanden. Wer von so routinierter Hantierung mit irdischen Schätzen lebt, scheint seiner Natur und seinem Berufe nach nicht dazu gestimmt, als armer Büfser in der Seelenwage zu figurieren. Die Frage liegt nahe, wie denn gerade jene Italiener, die Erreger und Vermittler luxuriösen internationalen Getriebes und geborene virtuose Mimiker des festlich bewegten Lebens und stofflicher Schaustellung,[4]) zu ihrem wirklich inneren Verständnis für die eigenartige Physiognomik nordischer Andachtsbilder kamen.

Neigte sie etwa ein überfeines ästhetisches Formgefühl, ihre skeptische Weltlichkeit in dem angemesseneren Stil frommer flandrischer Einfalt auftreten zu lassen? Das indirekte Vergnügen an derartiger selbstgefälliger Bespiegelung mag sich gelegentlich als unwesentliches Begleitgefühl eingestellt haben, ein mit ursprünglicher Kraft treibendes Motiv war es für den florentinischen Auftraggeber nicht, der noch »primitiv« genug war, um vom Stifterportrait vor allem unverkennbare Ähnlichkeit zu fordern; denn nur durch unzweifelhafte persönliche Erkennbarkeit erfüllte das Donatorenbildnis nächstliegenden Zweck, die Weihegabe, wie ein Siegel, zu beglaubigen. Es kam hinzu, dafs gerade die Florentiner noch jene eigentümliche heidnische Sitte der Wachsvotivfiguren hegten, die eben durch die deutlichste und handgreiflichste Nachbildung der äufseren Erscheinung jene geheimnisvoll wirkende Identität zwischen Stifter und Ebenbild herstellen sollte. Diese eigenartige Praxis wirkte noch verstärkend auf die augenfällige Ähnlichkeit anstrebende Geschmacksrichtung florentinischer Auftraggeber ein, denn die Votofigur mufste selbst aus weiter Ferne mit der zähen Selbstverständlichkeit eingewurzelten Aberglaubens funktionieren; auch in Brügge vergafs man nicht, sich der heimatlichen SS. Annunziata im wächsernen Faksimile weihen zu lassen,[5])

[1]) Die nächste Umgebung der Medici-Filiale bildeten damals aufser Angelo Tani und Tommaso Portinari: Rinieri Ricasoli und dessen Bruder Lorenzo, Cristofano di Giovanni Spini als juristischer Beirat und Tommaso Guidetti; aufserdem hatten die de Rabatta, Frescobaldi, Salviati, Strozzi, Martelli, Gualterotti, Carnesecchi, Pazzi u. a. m. in Brügge ihre Vertreter, deren Namen ich anführe, um die Identifikation bisher unbekannter Portraits an Wappen oder Devisen zu erleichtern (vergl. auch die Namensliste des Dei bei Pagnini a. a. O. II, p. 303).

[2]) Vergl. Olivier de la Marche, Mémoires Beaune und d'Arbaumont, III, p.113 und IV, p.104.

[3]) »»Or, dit Martial d'Auvergne, on s'harnachoit d'orfèvrerie«, expression heureuse pour rendre cette surcharge excessive et ridicule.«« (Delaborde, a. a. O. p. XXI.)

[4]) Die Florentiner nannte schon Papst Bonifaz VIII.: »das fünfte Element«. Als »festaiuoli« waren sie weltberühmt.

[5]) Alessandra Strozzi weiht das Wachsbildnis ihres Sohnes Lorenzo der Annunziata, als er sich 1452 in Brügge bei dem ihm so oft verbotenen Ballspiel nur den Arm gebrochen hatte;

und wenn die Florentiner in Brügge sich zusammen auf Memlings Jüngstem Gericht im Portrait anbringen liefsen, so brachten sie sich eben, ähnlichen Regungen triebmäfsig folgend, dem schützenden Erzengel im gemalten Votivbildnisse dar.

Der flandrische Stil bot durch seine eigenartige geschickte Mischung von innerer Andacht und äufserer Lebenswahrheit das praktische Ideal eines Stifterbildnisses. Dabei begannen die Menschen im Bilde doch schon, sich als individuelle Geschöpfe vom kirchlichen Hintergrunde zu lösen, aber ohne umstürzlerische Manieren, einfach durch einen natürlichen, von innen heraus kommenden Wachstumsprozefs, weil »der Mensch noch mit der Welt auf einem Stamm geimpfet blühte«;[1]) während die Hände des Stifters noch das übliche Gebärdenspiel des Selbstvergessenen, schutzflehend aufwärts Blickenden bewahren, richtet sich der Blick schon träumerisch oder beobachtend in irdische Fernen. Die weltzugewandte Persönlichkeit klingt gleichsam übertönig mit, und aus der Mimik des religiös ergriffenen Beters entwickelt sich von selbst die typische Physiognomik des selbstbewufsten Zuschauers. Dämmert in Memlings Bildnissen das Gefühl des eigenen selbständigen Wesens auch nur erst als träumerische Versonnenheit auf, so läfst Hugo van der Goes Tommaso so sachlich und klar in die reale Wirklichkeit herausblicken, dafs zu der inneren Anspannung die unthätig gefalteten Hände stilistisch nicht recht passen wollen. So klingt in der feinen Nuance gesteigerten Selbstgefühls nur als vage persönliche Stimmung des portraitierten Italieners heraus, was die porträtierenden flandrischen Künstler eben als beherrschende, unmittelbar schöpferisch gestaltende Grundkraft ihrer Weltanschauung erfüllte: intensiv eindringende beobachtende Aufmerksamkeit. Die drei staunenden Hirten auf dem Triptychon des Hugo van der Goes sind bekanntlich zum überlegenen Vorbild für die drei italienischen Hirten auf jener Anbetung geworden, die Domenico Ghirlandajo 1485 für die Kapelle des Francesco Sassetti malte, nicht nur, weil der nordische Realismus das Wirkliche und Einzelne überzeugender vortäuschte, sondern weil das Abbild dieser ganz im Schauen aufgehenden Menschen in unbewufster Symbolik jene selbstvergessen beobachtende Unbefangenheit verkörperte, in der die Flandrer den antikisch gebildeten und rhetorisch veranlagten Italienern innerlich überlegen waren.

Die von den Bildern, welche die Vertreter der Medici in Brügge in ihre Heimat entsandten, ausgehende künstlerische Eigenart mufste daher so lange vertiefend auf die italienische Malerei einwirken, wie die allgemeine Kunstentwickelung eine verstärkte rezeptive Aufmerksamkeit und schärfere Einzelbeobachtung verlangte und vertrug, bis die italienischen »Adler«[2]) ihren Flug wagten, um sich zur höheren Welt der idealen Formen aufzuschwingen.

Die kunstverständigen Florentiner in Brügge wufsten aber auch die Ausdrucksfähigkeit nordischer Kunst nach einer anderen, dem ernsthaften Andachtsbild und Portrait ganz entgegengesetzten Richtung zu schätzen, denn flandrische Leinwandbilder, Szenen der eleganten Gesellschaft oder des drastisch volkstümlichen Treibens vorstellend, Vorläufer der niederländischen Genre- und Stilllebenmalerei, hatten sich als billiger Ersatz für den kostspieligen höfischen Arazzo schon seit der Mitte des XV. Jahrhunderts in florentinischen Wohnungen eingebürgert. Woher diese panni fiandreschi stammen, wie man sie sich vorzustellen hat und wo sie angebracht zu werden pflegten, soll in der nächsten Studie zu veranschaulichen versucht werden.

ebenso läfst sie 1459 die Votofigur ihres in Neapel verstorbenen Sohnes Matteo anfertigen (vergl. Lettere a. a. O. p. 129 und p. 197; vergl. auch Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, 1902, I, p. 29 über die Voti der SS. Annunziata in Florenz).

[1]) Aus Jean Pauls Vorschule der Ästhetik.

[2]) Vergl. die Michelangelo zugeschriebenen Worte über flandrische Malerei bei Francisco de Hollanda ed. Joaquim de Vasconcellos, 1899, p. 29—35.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT

ZUM

DREIUNDZWANZIGSTEN BAND

BERLIN 1902

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT



GIULIANO DA SANGALLO

VON CORNELIUS VON FABRICZY

I. CHRONOLOGISCHER PROSPEKT DER LEBENSDATEN UND WERKE

1445 Giuliano wird seinem Vater, dem Tischlermeister Francesco di Bartolo Giamberti, und seiner Mutter Andrea zu Florenz geboren (1).[1]

1448, 15. Januar. Francesco kauft ein Wohnhaus in Via Guelfa um 50 Gulden (s. seine Portata von 1460 unter III, 1 b).

1455, 23. Dezember. Er verkauft dasselbe wieder, um mit dessen Preis die Mitgift seiner Schwägerin sicherzustellen (s. a. a. O.).

1465 Laut Titelinschrift von Giulianos Barberinischem Zeichenbuch befand er sich in diesem Jahre schon in Rom (vergl. das in unserer in der Fufsnote angeführten Schrift zu fol. 1^r des genannten Kodex Gesagte).

1467 Von diesem Jahre an bis zum Tode Pauls II. (28. Juli 1471) ist Giuliano in Rom für den Papst, zumeist als Unternehmer von Mauerungsarbeiten, beschäftigt (MÜNTZ, Les Arts à la cour des papes, Paris 1878, II, 16). Ohne Zweifel war er mit seinem Meister Francione dahin gekommen, denn auch ihn finden wir 1467 am Bau des Palazzo di S. Marco (di Venezia) verwendet (MÜNTZ, a. a. O. II, 17, Anm. 2).

1469, 4. Dezember. Von diesem Datum an arbeitet Sangallo am Palazzo di S. Marco (MÜNTZ, a. a. O. II, 70—72); die Restzahlung für seine Leistungen empfängt er nach dem Tode des Papstes am 25. Februar 1472 (MÜNTZ, a. a. O. II, 43). Wenn VASARI II, 472 den ganzen Bau des Palastes Giuliano da Majano zuschreibt, so liegt dieser falschen Angabe gewifs eine Verwechslung mit dem Anteil zugrunde, den Sangallo an dessen Ausführung hatte.

1470, Juli. Von diesem Datum bis zum Tode Pauls II. führt Sangallo im Verein mit Meo del Caprina an dem durch den Papst wieder aufgenommenen Aufbau der unter Nikolaus V. von Bernardo Rossellino begonnenen Tribuna von St. Peter Arbeiten im Betrage von 830 Dukaten aus, wofür er die Restzahlungen am 25. Februar und 6. April 1472 empfängt (MÜNTZ II, 43, 46 und 47).

1470, 6. August. Von diesem Zeitpunkt an arbeitet er mit Meo del Caprina, der das Steinhauerwerk ausführt, an dem 1462 von Pius II. begonnenen (MÜNTZ I, 270),

[1]) Dieser und alle folgenden Ziffernhinweise beziehen sich auf die im Anhange zu gegenwärtigem Prospekt gegebenen Erläuterungen (unter II) bezw. Belege (unter III) zu demselben. Zu den vorkommenden Hinweisen auf Zeichnungen des Meisters vergleiche man C. v. FABRICZY, Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Kritisches Verzeichnis. Stuttgart 1902.

von Paul II. seit 1470 fortgesetzten Neubau des sogenannten Palazzo della camera apostolica im Vatikan (EHRLE und STEVENSON, Appartamento Borgia, Roma 1897, p. 23, und MÜNTZ II, 40). Die Restzahlung für das Ausgeführte empfängt er erst nach dem Tode Pauls II. am 25. Februar 1472 (MÜNTZ II, 43). VASARI II, 471 giebt diese Arbeiten fälschlich Giuliano da Majano (berichtigt von MILANESI, a. a. O. n. 4†, und von MÜNTZ II, 34 n. 1).

1470, 10. September. Unter diesem Datum verpflichtet sich Sangallo mittelst Vertrags, das zweite Geschofs der Benediktionsloggia zwischen St. Peter und dem Vatikan um den Betrag von 400 Dukaten herzustellen, die in ihrem ebenerdigen Geschofs durch Pius II. 1463/64 ausgeführt worden war (MÜNTZ I, 282). Die groben Mauerungsarbeiten waren seit 8. Mai 1469 durch Manfredo da Como geleistet worden (MÜNTZ II, 38). Sangallo hatte nur aus den durch Meo del Caprina bearbeiteten Säulen die eigentliche Loggia aufzuführen, die Wölbungen und die Marmorverkleidung der Wände herzustellen (G. B. DE ROSSI im Bullettino della commissione archeologica comunale, Roma 1887, p. 296; MÜNTZ II, 39—41). Auch die Benediktionsloggia schreibt VASARI II, 472 fälschlich Giuliano da Majano zu. Den Vertrag über ihre Ausführung s. unter III, 2.

1471, 6. Dezember. Giuliano erhält von der päpstlichen Kammer Bezahlung für ein Wappen, das er über dem Eingang zu den Kerkern des kapitolinischen Palastes gemeifselt hatte (MÜNTZ II, 47).

1472, 19. Oktober. Es werden ihm auf Abschlag einer Restforderung an die päpstliche Kammer 90 Dukaten, die sie von einem ihrer Schuldner, Stefano da Mantaco, zu fordern hat, überwiesen (MÜNTZ III, 76 n. 1).

1477, 14. Mai. Francesco, der Vater Giulianos und Antonios, erwirbt von den Mönchen der Badia von Florenz einen Grund vor Porta Sangallo um den Kaufpreis von 20 Goldgulden und einen jährlichen Erbzins von 1 Gulden und errichtet darauf ein Wohnhaus (woher sich der Beiname der Familie ableitet). Dasselbe wird erst nach 1487 von seinen Söhnen fertig gebaut (s. ihre Portata unter III, 1 c) (2).

1477 In diesem oder einem der beiden nächsten Jahre baut Sangallo für Giuliano della Rovere, Kardinal von S. Pietro in vincoli, den neben dieser Kirche gelegenen Palast (3).

1479 Nach Florenz zurückgekehrt, wird Giuliano von der Signorie im Verein mit Francione, La Cecca und Paolo di Francesco als Maestro d' ascia (Zimmermeister) mit der Befestigung von Colle di Valdelsa betraut (VASARI III, 207 und IV, 269 n. 1 †) (3 a).

1480, 7. August. Er verheiratet sich mit Bartolomea . . . . (?) und erhält mit ihr eine Mitgift von 103 Goldgulden (3 b).

1480, 12. und 19. August. Giuliano und Francione werden für ein von ihnen verfertigtes Holzmodell der Kirche S. Maria de' Servi, deren Bau damals durch die Vollendung des Chores seinen Abschlufs gefunden hatte, mit 5 Goldgulden bezahlt (VASARI IV, 277 n. 1 †) (4).

1481, 4. Februar. Er erhält 2 Goldgulden als Anzahlung für ein Holzkruzifix, das er für den Hochaltar der Servi zu schnitzen übernimmt (s. ad annum 1483, 13. September) (5).

1481, 27. September. Die Operai von S. Maria del Fiore überlassen Giuliano aus ihren Wäldern im Casentino zwölf Ladungen Tannenreisig zu Viehstreu (6).

1482, 28. Februar. Giuliano und sein Bruder Antonio werden für ein Modell des Klosters und der Kirche der Badia von Florenz, für einen [*Sakristei-*] Schrank und einige andere Arbeiten mit 40 Goldgulden entlohnt (VASARI IV, 277 n. 1 †) (7).

1482, 22. Oktober. Kurz vor diesem Zeitpunkt mufs Giulianos Vater Francesco verstorben sein, denn unter dem obigen Datum bestellt der erstere einen Vormund für seine jüngste Schwester Elisabetta, wobei der Vater als tot bezeichnet wird (7 a).

1483 Giuliano arbeitet für die Sakristei der Annunziata zu Neapel eine Anbetung der heiligen drei Könige (un quatro di li Maye); ob in Intarsia, Relief oder Malerei, bleibt unbestimmt (FILANGIERI, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province Napolitane, Napoli 1883—1892, vol. VI, p. 416, und Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 98).

1483, Juli. Er wird von der Signorie von Florenz als Festungsingenieur (bombardiere) mit der Verteidigung des Forts Sarzanello bei Sarzana beauftragt (VASARI IV, 295 a. a. Urkundenbelege hierfür konnten wir nicht auffinden).

1483, 13. September. Er pflegt persönlich Abrechnung für die in S. Maria de' Servi bis dahin geleisteten Arbeiten, wobei er ausbezahlt wird: mit 25 Goldgulden für das am 4. Februar 1481 zur Ausführung übernommene Kruzifix (es befindet sich jetzt am Altar des Oratoriums hinter dem Annunziatentabernakel, VASARI IV, 276 n. 3); mit 100 Lire für die Sakristeischränke; mit 13 Lire für Tagelohn nicht näher spezifizierter Arbeiten; mit 12 Lire für ein Modell des eben erwähnten Oratoriums; endlich mit 9 Lire für »palchetti« (Holzdecken?) in der Cappella dell' Annunziata (8).

1485 In diesem und den nächstvorhergehenden Jahren baut Sangallo die 1479 von den Rucellai an Lorenzo de' Medici verkaufte Villa zu Poggio a Cajano aus (VASARI IV, 271 n. 1 und [*G. Marcotti*] Un mercante fiorentino, Firenze 1881, p. 65) (8a).

1485, 4. Oktober. Es wird ihm der Bau von S. Maria delle Carceri in Prato nach seinem, für die Konkurrenz eingereichten Modell übertragen und am 18. Oktober der Grundstein dazu gelegt (vergl. das in des Verfassers Schrift über Giulianos da Sangallo Handzeichnungen S. 109 zu den Blättern Nr. 1606 und 1607 der Uffizien über die in Rede stehende Konkurrenz Ausgeführte; vergl. auch VASARI IV, 277 n. 3, und den Bauvertrag weiter unten III, 4).

1485, 24. Dezember. Er wird für eine Arbeit an den Chorschranken um den Hochaltar von S. Maria del Fiore oder an letzterem selbst mit 50 Lire 7 Soldi bezahlt (9).

1486—1491. Wenn die Grabmäler des Francesco und der Nera Sassetti in der Familienkapelle in S. Trinità ein Werk Sangallos sind (wofür sich keinerlei urkundliche oder gleichzeitige litterarische Zeugnisse, sondern nur stilkritische Gründe anführen lassen), so mufste er sie in diesen Jahren gearbeitet haben (10).

1486 Mit dem von Giuliano della Rovere in diesem Jahre beendeten (s. die inschriftliche Beglaubigung hierfür bei A. REUMONT, Geschichte der Stadt Rom III, 1 S. 536) Bau der Hafenfeste von Ostia, den VASARI IV, 272 dem Sangallo zuschreibt, hatte dieser nichts zu thun. Als ihren Architekten nennt eine kürzlich entdeckte Inschrift am Bau Baccio Pontelli (s. TOMASETTI, Della Campagna romana, im Archivio storico della Società romana di storia patria, Anno 1897, p. 84, und E. ROCCHI, Baccio Pontelli e la Rocca d'Ostia in L' Arte I, 27). Da die Arbeiten erst seit 1483 recht in Gang waren, so konnte der seit 1879 in Florenz weilende Sangallo daran nicht einmal als Unternehmer teil gehabt haben (s. A. GUGLIELMOTTI, Storia delle fortificazioni nella spiaggia romana, Roma 1880, p. 58).

1486, 15. Mai. Giuliano schreibt aus Prato an den in den Bädern von Morba weilenden Lorenzo de' Medici jenen Brief (mitgeteilt bei PINI und MILANESI, Scrittura d' artisti, Firenze 1869, Nr. 89, und G. UZIELLI, Paolo dal Pozzo Toscanelli, Firenze 1892, p. 123), worin er über die am 11. Mai erfolgte Entscheidung betreffs der Frage

der Portale an S. Spirito berichtet. Sangallo war dabei mit seinem Projekt von vier Portalen (s. Codex Barberinus fol. 14r und Sieneser Taccuino fol. 5r) gegen das seines Gegners Giuliano da Majano mit nur drei Portalen in der Minderheit geblieben (vergl. über diese Frage: FABRICZY, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 202 ff., und G. UZIELLI, a. a. O. S. 60 ff., wie auch das S. 96 unseres »Kritischen Verzeichnisses« zu Blatt Nr. 133 der Uffizien Gesagte).

1487 Vor diesem Jahre kaufen Giuliano und Antonio ein Podere in der Markung von Empoli (s. deren Portata von 1487 im Anhang III, 1 c), das sie 1491 wieder verkaufen (s. die Portata von 1498, Anhang III, 1 d und weiter unten sub 18. September 1491).

1487, März bis Juni. Im Kriege gegen Sarzana wird Giuliano als Maestro d' ascia (Zimmermeister) ins florentinische Lager zur Dienstleistung beordert (VASARI IV, 295) (10a).

1487, 1. September. Datum des ersten Steuereinbekenntnisses der beiden Brüder (Anhang III, 1 c).

1487, September. Dem Giuliano wird, wohl als erstes Kind seiner Ehe, eine Tochter Maria geboren (s. Portata von 1487 im Anhang III, 1 c).

1487 und 1488. Giuliano verfertigt im Verein mit seinem Bruder und Schwager Bart. Picconi die Sitze (spalliere) für das Refektorium von S. Pietro de' Cassinesi zu Perugia und wird dafür sowie für gewisse Fenster und eine Ancona (wohl ein Bilderrahmen?) mit 168 Gulden 3 Soldi 11 Denari entlohnt. Diese Arbeiten sind nicht mehr vorhanden (s. Giornale di erudizione artistica, Perugia 1872, vol. 1, p. 70).

1488 Zu Beginn dieses Jahres verfertigt Giuliano mit seinem Bruder Antonio ein Modell für die seit Ende des vorhergehenden Jahres unter der Leitung von La Cecca und Genossen im Bau begriffene neue Befestigung von Sarzana; dasselbe wird aber zur Ausführung nicht angenommen (VASARI III, 207 und IV, 272 n. 2†).

1488 In demselben Jahre, vielleicht auch schon im vorhergehenden, beginnt Giuliano den auf Kosten Lorenzos de' Medici unternommenen Bau des Klosters der Augustinereremiten vor Porta San Gallo, das, nie ganz vollendet, bei der Belagerung der Stadt im Jahre 1529 demoliert wurde (10b).

1488, 2. Mai. Er wird an Stelle des in Neapel weilenden Giuliano da Majano (s. Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 93) zum Capomaestro am Florentiner Dom erwählt, obwohl auch er gerade abwesend ist (wahrscheinlich in Perugia, s. oben unter 1487 und 1488), erklärt aber am 5. Mai, die Wahl nicht anzunehmen (11).

1488, 20. Dezember. Die Signorie beschliefst, die Befestigung von Poggio Imperiale über Poggibonsi nach Giulianos Entwurf und unter seiner Leitung ausführen zu lassen (VASARI IV, 276 n. 1. Eine zweite einschlägige Provision der Signorie erfolgte am 5. September 1490). Seit 1495 scheint sodann sein Bruder die letztere übernommen zu haben (GAYE I, 587; vergl. weiter unten zum 29. November 1497).

1488 Gegen Ende dieses Jahres überbringt Giuliano im Auftrage Lorenzos de' Medici das von ihm entworfene Modell für einen Palast dem König Ferdinand I. (oder vielmehr dem Herzog Alfons von Kalabrien) nach Neapel (VASARI IV, 272 und eigenhändige Beischrift Giulianos auf dem Grundplan des Palastes fol. 30v des Codex Barberinus).

1489, 28. Februar. Er wird dafür mit 100 Dukaten honoriert (s. Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 98 und 99. Das dort gegebene Jahresdatum 1488 entspricht dem folgenden Jahre, da der Jahresbeginn nach neapolitanischem Brauche erst auf den 25. März fiel).

1489, 14. August. Die Operai von S. Spirito beschliefsen, den Bau der Sakristei genannter Kirche nach dem Modell auszuführen, das Lorenzo de' Medici dafür durch Giuliano da Sangallo hatte herstellen lassen. Die feierliche Grundsteinlegung zu dem Bau erfolgt denn auch am 3. Dezember des gleichen Jahres (s. Anhang III, 3, wo das gesamte urkundliche Material für diesen Bau reproduziert ist). Giuliano ist nicht unter den dabei gegenwärtigen ausführenden Meistern, scheint auch an der praktischen Bauleitung nicht weiter beteiligt gewesen zu sein.

1489, 19. August. Die Domopera überläfst Giuliano einen Marmorblock im Gewicht von 1300 Pfund zum Preise von 25 Soldi für je 100 Pfund (12).

1489, 22. November. Er liefert die Thür für die Amtsstube der Zunft der Notare und Richter in Via del Proconsolo und erhält dafür unter obigem Datum 166 Lire ausgezahlt (13).

1489, 21. Dezember. Er erhält bei einer Abrechnung mit den Mönchen der Badia von Florenz für einige ihnen im Verein mit seinem Bruder geleistete Reparaturarbeiten den Betrag von 13 Goldgulden (14).

1489, 19. September.
1490, 6. Februar. } In dieser Zeit werden Giuliano in drei Teilbeträgen 115 Lire 10 Soldi für ein Modell des Palazzo Strozzi, dessen Grundstein am 6. August 1489 gelegt worden war, ausgezahlt. Es bleibt ungewifs, ob ihm nur die Ausführung oder auch der Entwurf des Modells angehörte; dasselbe ist übrigens an Ort und Stelle noch vorhanden (abgebildet bei STEGMANN und v. GEYMÜLLER, Die Architektur der Renaissance in Toskana; Giuliano da Sangallo Blatt 15) (15).

1489, 22. Dezember. Die Operai von S. Spirito bestimmen, wieviel Giuliano für sein Modell zur Sakristei auszuzahlen sei. Die Beträge, die er vom 1. August 1489 bis 31. März 1490 daraufhin erhält, ergeben die Summe von 77 Lire 8 Soldi (s. Anhang III, 2 zu diesen Jahresdaten).

1490, 20. Juli. Zu dieser Frist begann Sangallo für Giuliano Gondi den Bau seines Palastes (VASARI IV, 275). Da er von Mitte 1494 bis Mitte 1497 von Florenz abwesend war (s. weiter unten), der Palast aber 1498 schon seit einiger Zeit bewohnt wurde, so mufs dessen Bau 1494 vollendet gewesen sein (16).

1490, 23. September. Die beiden Brüder kaufen von den Cisterciensern der Abtei von Settimo um 80 Goldgulden ein Grundstück im Borgo Pinti, mit der Verpflichtung, darauf ein Haus für sich zu bauen. Dieses ist laut Angabe in ihrer Portata von 1498 (s. Anhang III, 1d) im genannten Jahre erst zum Teil fertig. Es ist der heutige Palazzo Panciatichi-Ximenes in Via de' Pinti (vergl. VASARI IV, 271 n. 2†, und weiter unten das zum 10. März 1491 Bemerkte).

1490, 14. November. Sangallo wird vor den Operai der Madonna delle Carceri zu Prato persönlich bittstellig betreffs einer ihm beim Abschlufs des Bauvertrags (s. ad 4. Oktober 1485) versprochenen Entschädigung für das Modell und Extraremuneration bei Beendigung des Baues, der zu dieser Frist bis auf die ornamentale Ausschmückung fertig war. Am folgenden Tage werden ihm unter ersterem Titel 100 Lire picciole ausgezahlt, womit er sich zufriedengestellt erklärt (s. Anhang III, 5).

1491, 5. Januar. Als einer der Sachverständigen zu der Entscheidung über den am 12. Februar 1490 ausgeschriebenen Preisbewerb um den Entwurf für eine Fassade von S. Maria del Fiore berufen, hat Giuliano an der Verhandlung nicht teilgenommen, da ihn die Liste der Preisrichter als abwesend verzeichnet (VASARI IV, 307).

1491, 11. März. Die beiden Brüder erwerben von den Mönchen der Badia von Settimo zu dem am 23. September 1490 gekauften Grundstücke ein weiteres, daran anstofsendes im Flächenausmafs von 2 1/2 Staja a corda [1]) (s. Anhang III, 6 und vergl. das oben zum 23. September 1490 sowie weiter unten zum 7. Dezember 1497 Bemerkte).

1491, 18. September. Die Brüder verkaufen ihr Podere in Empoli (s. die Portata von 1498 im Anhang III, 1d sowie oben a. a. 1487), ebenso auch im gleichen Jahre ihr Haus vor Porta San Gallo (s. Portata von 1498 und oben zum 14. Mai 1477).

1491 Im Laufe dieses Jahres wird die Madonna delle Carceri zu Prato auch in der inneren Ausschmückung vollendet (s. BALDANZI, La chiesa di S. Maria delle Carceri im Calendario pratese del 1847, p. 137, auf Grundlage der Angaben des Manuskripts Nr. 86 der Roncioniana zu Prato: Miracoli e grazie della gloriosa madre vergine Maria delle Carceri di Prato l' anno 1484).

1492, 24. Februar Die beiden Brüder empfangen bei Abrechnung über die bis zu diesem Zeitpunkt für die Badia zu Florenz geleisteten Arbeiten, worunter sich ein Modell von Kirche und Kloster und ein (Sakristei-?) Schrank befindet, 40 Goldgulden (17).

1492, 18. April. Die Operai von S. Spirito wenden sich mit der Anfrage an Giuliano, ob er betreffs des zur Vollendung des Sakristeibaues noch Fehlenden über den Wunsch und Willen des vor zehn Tagen verstorbenen Lorenzo de' Medici unterrichtet sei (Anhang III, 3).

1492, Juni. Giuliano beginnt den Bau des vorderen Klosterhofs an S. Maria Maddalena de' Pazzi (Nuovo Cestello) in Borgo Pinti (VASARI IV, 270) (17a).

1492, 13. Oktober. Sangallo langt in Mailand an, um das Modell, das er für einen dort zu erbauenden Palast entworfen hatte, dem Herzog Lodovico il Moro vorzulegen. Er bleibt bis gegen Ende des Monats daselbst (17b).

1492 Er entwirft für den Kardinal Franc. Piccolomini einen Plan zu dem von ihm beabsichtigten Neubau der Sapienza zu Siena (s. das zu fol. 29^{r} des Sieneser Taccuino S. 86 des »Kritischen Verzeichnisses« Ausgeführte).

1493, 9. März. Auf den Rat mehrerer Sachverständigen, worunter sich auch Giuliano befindet, beauftragen die Operai von S. Spirito ihn und Simone Cronaca, einen Plan für die Einwölbung des Vorraums der Sakristei anzufertigen und Piero de' Medici zur Genehmigung vorzulegen (Anhang III, 3).

1493, 21. Mai. Das nach vorgedachtem Plan von Francione verfertigte Modell des in Rede stehenden Gewölbes wird zur Ausführung angenommen und diese in die Hände Cronacas gelegt. Er scheint auch den ganzen Sakristeibau mit der Herstellung der Kuppel nach Ant. Pollaiuolos Modell im Jahre 1496 zum Abschlufs gebracht zu haben; Giuliano hat an der unmittelbaren Bauleitung keinen Anteil gehabt (Anhang III, 3).

1494, 1. März. Es wird ihm sein Sohn Francesco geboren (VASARI VII, 624 n. 1).

1494, 1. Juni. Im Gefolge des am 23. April 1494 aus Ostia entflohenen Kardinals Giuliano della Rovere trifft Sangallo in Lyon ein. Wahrscheinlich hatte er sich dem über Genua und Nizza reisenden Kardinal in Savona angeschlossen, wo er zur Beaufsichtigung des im Auftrag des letzteren wohl schon früher begonnenen Palastbaues (sichere Daten darüber fehlen) geweilt haben mochte. Laut VASARIS Er-

[1]) Ein Stajo (staro = sextarius) ist ein Scheffel, 1/8 Zentner Getreide fassend; ein Stajo a corda bedeutet das der Aussaat dieser Gewichtsmenge entsprechende Flächenausmafs.

zählung (IV, 280) überreichte er dort Karl VIII. das Modell zu einem Königspalast, das der Kardinal durch ihn hatte anfertigen lassen. — Dafür, dafs Sangallo Lyon und Umgebung besucht hat, legt eine Zeichnung auf fol. 7v des Barberinischen Kodex Zeugnis ab (s. das zu diesem Blatte in unserem »Kritischen Verzeichnis« S. 27 Ausgeführte. Ferner E. MÜNTZ, Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du midi de la France in den Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, t. 45 (1884), p. 192, und M. BROSCH, Papst Julius II., Gotha 1878, S. 55 und 57).

1494, Ende August. Im Gefolge des Kardinals della Rovere überschreitet Sangallo mit dem französischen Heere wieder die Alpen und wird wohl, während der Kardinal dem Heereszug Karls VIII. bis Neapel (Januar 1495) folgt, indes in Savona der Beaufsichtigung seines Palastbaues obgelegen haben. Urkundliche Zeugnisse hierfür fehlen, ebensowenig ist aber Sangallos Anwesenheit an einem anderen Orte bis zum Frühling 1496 nachweisbar. Auch ist es ungewifs, ob er etwa schon Ende Mai 1495 mit dem Kardinal wieder nach Lyon und Avignon zurückgekehrt (BROSCH, a. a. O. S. 73) oder ihm erst später dahin gefolgt sei (s. den nächsten Posten).

1496, 26. April bis 4. Mai. In diesen Tagen reist Sangallo (laut den eigenhändigen Aufzeichnungen auf dem Klebeblatte des Codex Barberinus) von Avignon nach Grasse, auf der Heimkehr nach Italien begriffen, wo er zunächst in Savona blieb.

1497, 26. Februar. Die Signorie von Florenz wendet sich mit dem Ersuchen an jene von Lucca, diese möge die Freilassung Sangallos erwirken. Er war nämlich, nach Abschlufs seiner Arbeiten in Savona mit sechs Gefährten auf der Heimreise nach Florenz begriffen, bei Montecarlo im Lucchesischen von Pisaner Söldnern aufgehoben und gefangen nach Pisa gebracht worden (VASARI IV, 280, und GAYE I, 338).

1497, 30. Juni. Die Signorie von Lucca verurteilt die Schuldigen zur Schadloshaltung Sangallos, der (laut VASARIS Bericht) seine Freiheit schon vorher durch Erlag eines beträchtlichen Lösegeldes wiedererlangt hatte (GAYE I, 339).

1497, 29. November. Die Dieci di Balia (das florentinische Kriegsministerium) ernennen Giuliano zum Capomaestro dieser Behörde, der unter anderem die Sorge für die Instandhaltung der Befestigungen im Gebiete des Staates oblag, mit Ausnahme der von Firenzuola und Poggio Imperiale, die den Operai del Palazzo della Signoria unterstanden. Diese hatten seit 1495 Antonio da Sangallo als Capomaestro in ihren Diensten (GAYE I, 587; VASARI IV, 282 n. 1 und oben a. a. 1488, 20. Dezember; vergl. indes auch weiter unten zum 17. Juni 1503) (17c.).

1497, 7. Dezember. Die beiden Brüder kaufen nochmals um 45 Dukaten ein Stück Grund von den Mönchen der Badia von Florenz, anstofsend an ihren Besitz in Borgo Pinti (VASARI IV, 271 n. 2† und weiter oben zum 23. September 1490 und 10. März 1491) (17d).

1498, 26. November. Datum des zweiten Steuereinbekenntnisses der beiden Brüder (Anhang III, 1d).

1498 In diesem Jahre, dem vorhergehenden oder dem folgenden mag Giuliano den Kamin im grofsen Saale des Palazzo Gondi gemeifselt haben. Für seine Autorschaft besitzen wir wohl nur das Zeugnis VASARIS IV, 275; allein sowohl der Stil des architektonischen Aufbaues als namentlich der des Tritonenzuges im Fries (blos das Mittelstück!) und der Statuen des Herkules und Samson auf dem Gesimse stimmt so vollkommen zu der Manier in einigen seiner Handzeichnungen

verwandten Gegenstandes, dafs an der Richtigkeit der Angabe VASARIS kaum zu zweifeln ist (vergl. oben zum 20. Juli 1490).

1498 Die seit 1493 über Auftrag Alexanders VI. in Herstellung begriffene neue Holzdecke von S. Maria maggiore kann weder im Entwurf noch in der Ausführung auf Sangallo zurückgehen (wie VASARI IV, 278 berichtet), da er seit 1479 von Rom fern war, namentlich aber in den Jahren 1493—1498 stets an anderen Orten beschäftigt nachzuweisen ist (s. die Angaben des Diarium Burchardi bei MÜNTZ, Les Arts à la cour des papes, Paris 1898, IV, 206).

1499 Giuliano giebt neben mehreren anderen Meistern, worunter auch Leonardo da Vinci, sein Gutachten darüber ab, wie der drohenden Gefahr des Einsturzes der Kirche S. Francesco al monte (S. Salvatore) zu begegnen wäre (18).

1499, 19. September. Giuliano erklärt sich in einem zu Recanati im bischöflichen Palaste aufgenommenen notariellen Akte für alle bis zu diesem Zeitpunkt am Dom S. Maria zu Loreto geleisteten Arbeiten bezahlt. Welcher Art dieselben gewesen, wird in der Urkunde nicht gesagt. Unter dem gleichen Datum schliefst er mit den Bevollmächtigten des Kardinals Girolamo Basso-Rovere, Bischofs von Recanati, als Bauherrn einen Vertrag über die Ausführung der Kuppelwölbung am Dom zu Loreto. Es wird ihm für diese Arbeit eine Entlohnung von 1000 Dukaten in Gold zugesichert, wofür er — mit Ausnahme des Baumaterials und dessen Beischaffung auf den Bauplatz — alle sonstigen Kosten zu bestreiten hat (VASARI IV, 277, und P. GIANUIZZI, Documenti inediti sulla basilica loretana im Archivio storico dell' Arte I, 451 ff.; an letzter Stelle sind die urkundlichen Belege im Wortlaut abgedruckt).

1500, 4. Mai. Giuliano reist an diesem Tage von Florenz ab, um beim Schlufs der Kuppeleinwölbung des Domes zu Loreto gegenwärtig zu sein. Er kommt dort nach fünftägigem Aufenthalt in Rom am 16. Mai an (laut eigenhändiger Aufzeichnung auf fol. 51^{v} des Sieneser Skizzenbuches; s. S. 93 unseres »Kritischen Verzeichnisses«).

1500, 23. Mai. An diesem Tage fügt Giuliano unter solennen Feierlichkeiten den Schlufsstein in die Kuppel des Domes zu Loreto (eigenhändiger Vermerk auf fol. 51^{r} des Sieneser Taccuino).

1500, 19. November. Sangallo wird von den Otto di Balìa mit dem Auftrag nach Borgo S. Sepolcro gesandt, betreffs der Wiederherstellung der Befestigungen genannten Ortes einen Plan auszuarbeiten. Er kehrt am 29. desselben Monats nach Florenz zurück und legt seinen Entwurf vor, dessen Ausführung indes wegen eingetretenen Frostwetters aufgeschoben werden mufs (VASARI IV, 285 n. 1, und GAYE II, 49 und 50, sowie weiter unten zum 17. Oktober 1502).

1501, 10. Mai. Sangallo erhält von den Otto di Balìa den Auftrag, gewisse Kanonen, die Karl VIII. in Empoli hatte zurücklassen müssen, dadurch vor der Beschlagnahme durch Cesare Borgia zu retten, dafs er sie ins Mugello überführen oder, wenn dazu die Zeit nicht ausreichte, vergraben, im äufsersten Notfalle aber in den Arno versenken lasse (VASARI IV, 285 n. 1, und GAYE II, 50 und 51).

1502, 18. Februar. Er wird von dem Magistrat von Cortona mit 70 Lire honoriert für ein Gutachten, welches er betreffs Regulierung der Wasserläufe und Ableitung der Inundationswässer jener Gegend nach achttägigem Studium der Verhältnisse an Ort und Stelle gegeben hatte (18a).

1502, 18. März. Mit Simone Cronaca giebt er der Signorie ein Gutachten ab im Streitfall zwischen den Bewohnern des Kastells von Colle di Val d' Elsa einerseits,

denen der Ober- und Unterstadt andererseits, betreffs Herstellung einer Brücke, eines Thores, einer Schutzmauer und eines Wasserlaufes (s. Anhang III, 7). Der Beschlufs der Signorie wird der Gemeindebehörde von Colle durch den florentinischen Kommissar Francesco Pandolfini unterm 21. März bekannt gegeben; zugleich werden die Modalitäten für Beschaffung der zu den fraglichen Arbeiten erforderlichen Mittel bestimmt (s. Anhang III, 8).

1502, 2. September. Die beiden Brüder kaufen um 900 Gulden ein Landgut in S. Maria all' Antella bei Florenz mit Herrenhaus und Colonenwohnung (18b).

1502, 12. Oktober. Er wird von den Otto di Balia nach Arezzo gesandt, wo er am 14. ankommt, um die Pläne für die in dem Aufstande vom 4. Juni desselben Jahres zerstörte Festung zu entwerfen (Vasari IV, 281 n. 4, und Gaye II, 56).

1502, 17. Oktober. Von Arezzo wird er nach Borgo S. Sepolcro beordert, um die dortigen Befestigungen zu inspizieren und Vorschläge zu ihrer weiteren Ausführung zu machen (s. zum 19. November 1500 und Gaye II, 55).

1502, 21. Oktober. Er reist mit seinen Aufnahmen wieder nach Florenz zurück (Gaye II, 57).

1502, 11. Dezember. Giuliano läfst sich in die Matrikel der Zunft der Maestri di pietra e legname eintragen (19).

1503, 25. Januar. Die florentinischen Kommissare in Arezzo urgieren die Ankunft Sangallos, damit die Ausführung der Forts (Cassero) auf der Höhe der Stadt nach dem von ihm gefertigten Modell in Angriff genommen werden könne (Gaye II, 57).

1503, 16. Februar. Giuliano wird für Arbeiten, die er im Verein mit Baccio d' Agnolo im Laufe des letzten halben Jahres im Palazzo del Podestà (Amtslokal für das oberste Gericht) und im Palazzo de' Signori (Wohnung des Gonfaloniere) hatte als Capomaestro ausführen lassen, wie sein genannter Genosse auch, mit 30 Goldgulden honoriert (19a).

1503, 24. April. Er ist mit Simone Cronaca bei der Vergebung der für den Dom bestimmten zwölf Apostelstatuen an Michelangelo seitens der Operai di S. Maria del Fiore als Zeuge zugegen (Vasari VII, 157 n. 5 und 346. Der Vertrag ist im Wortlaut abgedruckt bei Gaye II, 473 und diplomatisch getreuer bei G. Milanesi, Le Lettere di Michelangelo, Firenze 175, p. 625).

1503, 10. Mai. Er verfertigt das Cancello (hölzerne Abschrankung) für die Scala della Croce im Palazzo de' Signori (19b).

1503, 13. Juni. Giuliano soll wegen Befestigung von Verrucola ins florentinische Lager vor Pisa gehen; da er (vielleicht durch Krankheit) verhindert ist, wird statt seiner am 26. Juni Luca del Caprina hingeschickt (Gaye II, 61).

1503, 17. Juni. Er wird von den Operai del Palazzo de' Signori, denen auch die Sorge für die Instandhaltung einiger Festungen im Gebiete der Republik oblag, an Stelle Baccios d' Agnolo, der dieses Amt als Nachfolger Antonios da Sangallo seit 1. Januar 1499 bekleidet hatte (Gaye I, 588), zum Capomaestro ernannt (vergl. zum 20. Dezember 1488 und 29. November 1497 sowie Anhang III, 10).

1503 In diesem Jahre erwirbt die Familie Gondi das Besitzrecht auf die ihr seither gehörende Kapelle in S. Maria Novella und läfst sie — wahrscheinlich durch Giuliano — restaurieren.

1504, 25. Januar. Er giebt mit einer Reihe anderer Meister sein Gutachten betreffs der Aufstellung des David von Michelangelo, vor den Operai di S. Maria del Fiore ab (Vasari VII, 154 und 346. Die betreffende Urkunde im Wortlaut veröffentlicht bei Gaye II, 455, und Milanesi, Le Lettere di M. A. Buonarroti, p. 620 n. 1).

1504 In den ersten Monaten dieses Jahres scheint Giuliano, auf die Kunde von der Papstwahl seines alten Gönners, Julius' II. (26. November 1503), nach Rom gegangen zu sein, wo er bis Mitte 1507 verweilte. In diese Jahre fallen die für den Günstling des Papstes, Kardinal Alidosi, ausgeführten Erweiterungsarbeiten am Palazzo de' Penitenzieri, der damaligen Wohnung des Kardinals, und die Entwürfe für die Vergröfserung der Villa Magliana (vergl. das auf S. 114 des »Kritischen Verzeichnisses« zu den im Besitze H. von Geymüllers befindlichen Plänen Giulianos Ausgeführte).

1505 Dieses Jahresdatum trägt Giulianos Entwurf der Loggia für die päpstlichen Bläser, Nr. 283 der Uffizien. Um die gleiche Zeit wird wohl auch sein Entwurf für die Verkleidung und Bekrönung der Torre Borgia, Nr. 134 der Uffizien, entstanden sein (vergl. das zu den beiden Blättern im »Kritischen Verzeichnis« der Handzeichnungen S. 96 und 102 Mitgeteilte).

1505, 22. Oktober. Papst Julius II. stellt unter diesem Datum einen Geleitsbrief für Sangallo aus, damit er unter seinem Schutze die Übersiedelung seiner Familie nach Rom bewerkstelligen könne. Dieselbe war anfangs des nächsten Jahres in der That erfolgt (s. das folgende Regest, sowie den Wortlaut des päpstlichen Breve im Anhang III, 11).

1506, 14. Januar. Wenige Tage nach der unter diesem Datum erfolgten Auffindung der Laokoongruppe bei Sette Sale wird Giuliano vom Papst an Ort und Stelle entsendet, um das Werk zu untersuchen und darüber Bericht zu erstatten. Michelangelo und Giulianos zwölfjähriger Sohn Francesco nehmen an der Expedition Teil (vergl. den Brief des letzteren vom 28. Februar 1567, abgedruckt bei C. Fea, Miscellanea filologica, critica e antiquaria, Roma 1790, t. I, p. 329).

1506, 2. Mai. Datum eines Briefes, den der kurz vorher nach Florenz entflohene Michelangelo dorther an Sangallo nach Rom schreibt (Milanesi, Le Lettere di Michelangelo, Firenze 1875, p. 377; Vasari VII, 350).

1506, 10. Mai. Ob die vom Papst beabsichtigte Mission Sangallos nach Florenz, von der ein Brief obigen Datums, den Pietro Rosselli an Michelangelo schreibt, als für den nächsten Tag bevorstehend berichtet, um den Flüchtling zur Rückkehr nach Rom zu bewegen, in der That erfolgt sei, läfst sich nicht bestimmen (A. Gotti, Vita di Michelangelo, Firenze 1875, vol. I, p. 46).

1507, 6. Juli. Aus einem Briefe, den Michelangelo aus Bologna unter diesem Datum an seinen Bruder Buonarroto schreibt, ist zu entnehmen, dafs Sangallo damals noch in Rom weilte (Milanesi, Lettere p. 79).

1507, 8. November. Zu dieser Frist war Giuliano, wie es scheint, schon seit einiger Zeit nach Florenz heimgekehrt (gewifs durch die Zurücksetzung veranlafst, die er seitens des Papstes neben Bramante beim Bau von St. Peter erfahren hatte). Denn er erhält mit Cronaca, Baccio d' Agnolo und seinem Bruder Antonio von den Operai del Duomo den Auftrag, auf Grundlage eines von ihnen gemeinsam entworfenen sowie eines zweiten, älteren, von Ant. Manetti herrührenden Modelles das definitive Modell für die Ausführung des Galerie-Umganges an einer der acht Seiten des Kuppeltambours herzustellen (Vasari IV, 283 n. 1, und C. Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, p. 122, doc. 341).

1507, 9. Dezember. Er wird im Verein mit allen den genannten Meistern zum Capomaestro am Dombau für die Zeit bis Ende 1508 ernannt (C. Guasti, a. a. O. p. 125, doc. 344).

1508 Im Laufe dieses Jahres verfertigt Giuliano im Auftrage des Priors Baldo Magini ein Modell für den Hochaltar der Madonna delle Carceri in Prato, dessen Ausfüh-

rung dann 1512 an zwei sonst unbekannte Prateser Meister übertragen, aber thatsächlich erst 1515 bewerkstelligt wird (VASARI IV, 277 n. 3†, C. F. BALDANZI im Calendario Pratese II (1847), p. 141 und III (1848), p. 153 n. 3) (20).

1508, 4. Dezember. Er leistet in Rom Bürgschaft für den bei der Ausschmückung der vatikanischen Stanzen beschäftigten Tischler Antonio di Bartolomeo da Firenze, in dem wir niemand anders als seinen Neffen Antonio da Sangallo den Jüngeren zu erkennen haben (20a).

1508, 31. Dezember. Seine und seines Bruders Bestallung als Dombaumeister wird für das nächste Jahr nicht erneuert, vielmehr Baccio d' Agnolo als einziger Capomaestro bestätigt (Cronaca war inzwischen — am 21. September 1508 — gestorben, C. GUASTI, a. a. O. p. 125, doc. 345).

1509, 7. März. Der »Juliano scalpellino«, dem neben anderen bekannten Künstlern für geleistete Arbeiten 216 Dukaten durch päpstliches Breve vom obigen Datum angewiesen werden, ist wohl Sangallo (A. ZAHN, Notizie artistiche dall' Archivio Vaticano im Archivio storico italiano 1867, I, 181).

1509, 13. August. Sangallo wird von den Otto di Balia nach Pisa gesandt, um den Bau der neuen Zitadelle bei Porta S. Marco (heute Porta Fiorentina) zu beschleunigen (VASARI IV, 268 n. 1, und GAYE II, 110; vergl. auch das zu fol. 3^v des Sieneser Taccuino S. 76 unseres »Kritischen Verzeichnisses« Bemerkte).

1509, September. Er geht für mehrere Tage nach Lucca, um dort einen Plan (unbestimmt wofür) zu fertigen, und wird deshalb von der Signorie vermahnt (GAYE II, 112).

1510, 2. Januar. Er legt den Otto di Balia sein Modell für di Porta a S. Marco und einen Teil der neuen Zitadelle vor, das am 13. Februar zur Ausführung genehmigt wird (GAYE II, 114 und 115). Diese scheint Sangallo während des ganzen Jahres beaufsichtigt zu haben, da seine Anwesenheit anderswo nicht nachzuweisen ist. Erst Ende 1510 ist er wieder in Florenz (GAYE II, 117).

1511 Sangallo macht sein Testament (21).

1511, 6. Januar. Er geht mit Antonio wieder nach Pisa, um gewisse, in einem Briefe an den florentinischen Kommissar genau detaillierte Arbeiten an der neuen Zitadelle einzuleiten (GAYE II, 117 bis 120).

1511, 6. März. Er befindet sich zu gleichem Zwecke neuerdings in Pisa (GAYE II, 121).

1511, 4. April. Dort erhält er von den Otto di Balia den Auftrag, in Livorno ein eingestürztes Stück der Hafenmauer wiederherzustellen (GAYE II, 122).

1511, 15. April. Er reist nach Florenz, um die Entwürfe für die Fortsetzung der Arbeiten in Pisa den Otto di Balia vorzulegen (GAYE II, 125).

1511, 7. Mai. Er ist wieder in Pisa, wo er am 26. Mai den Auftrag erhält, einen Plan für die Niederlegung von Torre della Spina (Brückenkopf der gleichnamigen Brücke, heute Ponte alla Fortezza) zu machen (GAYE II, 125 und 126). Derselbe wird aber erst im August 1512 abgetragen (a. a. O. 134).

1511, 28. Juni. Er reist von Florenz wieder nach Pisa, um dort die beiden Bollwerke (puntoni) an Porta S. Marco und Ponte alla Spina fertigzustellen (a. a. O. 127).

1512, 27. Februar. Er erhebt Einsprache gegen die beabsichtigte Herabsetzung seines Monatsgehalts von 12 auf 8 Dukaten (a. a. O. 133).

1512, 30. März. Dieses Datum trägt die letzte urkundliche Nachricht über Sangallos Anwesenheit zu Pisa. Im August des gleichen Jahres ist dort an seiner Statt schon ein anderer Festungsbaumeister in Thätigkeit (a. a. O. S. 133 und 134).

1513, 1. Juli. Dieses eigenhändige Datum trägt Giulianos Plan für den mediceischen Palast auf Piazza Navona in dem v. Geymüllerschen Sammelband (s. das Nähere

in unserem »Kritischen Verzeichnis« der Handzeichnungen Giuliano da Sangallos S. 115). Der Meister mochte somit bald nach der Wahl Leos X. (11. März 1513) nach Rom übersiedelt sein.

1513, 24. Juli. Laut eigenhändigem Vermerk auf fol. 7r des Sieneser Skizzenbuchs nimmt Giuliano an diesem Tage den Grundrifs des Kolosseums auf.

1514, 1. Januar. Papst Leo X. ernennt Sangallo, neben dem dazumal schon seiner Auflösung entgegensehenden Bramante (gest. 11. März 1514), zum bauleitenden Architekten von St. Peter mit einem Monatsgehalt von 25 Dukaten (23). Da er selbst auch kränklich ist (s. GAYE II, 135), wird ihm Raffael vom 1. April an als provisorischer, vom 1. August als definitiver Capomaestro beigegeben (s. FEA, Notizie intorno Raffaele Sanzio, Roma 1822, p. 8, und PASSAVANT, Raphael d'Urbin, Paris 1860, I, 196).

1514, 13. Mai. Giuliano de' Medici verwendet sich in einem Briefe aus Rom an seinen Neffen Lorenzo, Herzog von Urbino, der dazumal an der Spitze der Regierung in Florenz stand, für die beiden Brüder Sangallo, auf dafs ihre Steuerschuldigkeit von 4 Dukaten pro Jahr herabgemindert werde (GAYE II, 139).

1514, 15. September. Leo X. schenkt Sangallo und seinen Erben einen Hausplatz im »Burgo S. Petri de Urbe in via veteri« (s. die Bestätigungsurkunde des päpstlichen Kamerlengats vom 4. Dezember 1514 bei A. ZAHN, Notizie dall' Archivio Vaticano im Archivio storico italiano 1867, I, 183). Giuliano verkauft den Hausplatz noch vor seiner Abreise aus Rom im nächsten Jahre an den päpstlichen Leibarzt Giacomo da Brescia, der darauf einen Palast erbaut: es ist bekanntlich der heutige Palazzo Costa am Eingang vom Borgo nuovo (s. Anhang III, 12).

1514, 26. September. }
1515, 20. August. } Giuliano, von Leo X. mit der Regulierung der Via Alessandrina, des heutigen Borgo nuovo, betraut, empfängt in dem angegebenen Zeitraum von der päpstlichen Kammer 1200 und einige Dukaten für die zu solchem Zwecke ausgeführten Arbeiten. Einige auf Blatt Nr. 134 der Uffizien, wie auch Blatt 10 des von Geymüllerschen Sammelbandes vermerkte Nivellierungsdaten haben offenbar Bezug auf die in Rede stehende Regulierung (22).

1515, 1. Juli. Von Alter und Krankheit gebrochen, verzichtet Sangallo auf seine Stelle als Capomaestro an St. Peter und kehrt nach Florenz heim (VASARI IV, 286) (23).

1516 Aus Anlafs des Vorhabens Leos X., die Fassade von S. Lorenzo in Florenz auszubauen, verfertigt auch Giuliano, neben einigen anderen Meistern (VASARI VII, 188) sechs Entwürfe dazu (Nr. 276 bis 281 der Uffizien, zwei davon mit der Jahreszahl 1516 bezeichnet).

1516, 20. Oktober. Giuliano stirbt, 71 Jahre alt, und wird im Erbbegräbnis der Giamberti in S. Maria Novella bestattet (24).

II. ERLÄUTERUNGEN UND QUELLENBELEGE ZU VORSTEHENDEM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Aus dem nachstehend unter III, 1 b mitgeteilten Steuereinbekenntnis des Vaters ergiebt sich 1452, aus dem Giulianos selbst unter III, 1 c 1445 als sein Geburtsjahr. Wir geben, Milanesi folgend (s. Vasari IV, 267 n. 1†), der Angabe des Sohnes den Vorzug vor der des Vaters, weil in dessen beiden Portate die Altersangaben der einzelnen Familienmitglieder zum Teil ganz beträchtlich voneinander abweichen, somit nicht ganz vertrauenswürdig scheinen. Überdies hätte Giuliano, wenn erst 1452 geboren, nicht schon 1465, also mit dreizehn Jahren, in Rom der Ausübung seines Berufs so-

wie architektonischen Studien obliegen können (s. den chronologischen Prospekt zu diesem Jahre).

2. 1477. Franc.º dj bartolo dj stefano legnaiuolo popolo di santo Lorenzo fuori delle mura a santo ghallo nostro perpetuo avillaro duno pezzo dj terra vendutolj a linea mascholina legitima e naturale, posto nel detto popolo e luogho che da p.º strada va a bologna IJ.º e IIJ.º benj del nostro monastero, a IIIJ.º santj dj biagio chomparinj livellario del nostro monasterio, in sul quale avea a fare una chasa, e manchando la linea di detto franc.º a vita della sua figliuola legitima e naturale e dopo edettj a vita dalexandro dj zanobj dj bartolo suo nipote e suoj djscendentj legitimj e naturalj e dopo dettj a vita di chimentj di zanobj dj bartolo fratello carnale dj detto alexandro a suoj discendentj per linea mascholina legitima e naturale, la quale chasa debbono richonoscere dj XXVIIIJ in XXVIIJ annj dal nostro monasterio e paghare ss. XX per ognj cognizione e moltj altrj pattj chome appare alle nostre ricordanze segn.e F a c. 40 e carta per mano di Ser piero dant.º da vincj sotto dì XIIIJ dj maggio 1477.

A a dare fj uno largo per chiascheduno anno dj livello questi passati dua annj non paghossj detto livello, sintende essere richaduta chonognj suo miglioramento e similmente manchando tutte dette linee inchominciando alprimo anno adì p.º dj novembre 1476 e finita per tutto ottobre 1477 . . . . fj. 1.º

E de dare ffj. ventj doro larghi sono per prezzo di detta terra chome appare in detto richordo e roghato per mano dj detto Ser piero sotto dì dettj . . . . fj. XX

E de dare fj. uno largo per uno anno finito per tutto ottobre 1478 . . . . fj. 1

E de dare fj. uno largo per uno anno per tutto ottobre finito 1479 . . . . fj. 1

E de dare adì 7 di settembre 1481 Ll. cento ottantuno ss. XIIj piccolj per barilj trenta dolio e libre 67 avuto da noj alle Campora a Ll. 5 ss. 18 il barile . . . . . . fj. — Ll. CLXXX ss. XIIJ

E de dare fj. uno largo per uno anno per tutto ottobre 1480 . . . . fj. 1

E de dare fj. dua larghi per livello dannj dua finitj per tutto ottobre 1482 . . . . fj. IJ

fj. 26 Ll. 181 ss. 13.

(Arch. di Stato, Conv. soppressi, Badia di Firenze, Libro de' Debit.i e Credit.i rosso, segn.º F N.º 2 dal 1471 al 1483 a c. 265t. — Den Kaufvertrag s. unter III, 2a.)

3. Der von A. Schmarsow agnoszierte Entwurf Sangallos in der Handzeichnungssammlung der Uffizien (s. seine Ausgabe von ALBERTINIS Mirabilia novae Urbis, Heilbronn 1886, S. 22 Anm. 7; uns ist es nicht gelungen, ihn dort aufzufinden) soll über dem Portal eine Statue der Justitia zeigen — ein Zeugnis dafür, dafs der Bauherr schon die Würde des Grofspönitentiars innehatte. Diese erhielt er aber nach dem Tode des Kardinals Filippo Calandrini (gest. 1476), denn auf der Grabschrift seines Vaters Raffaello della Rovere (gest. 1477) bezeichnet er sich schon als S. Rom. Eccl. Major Penitentiarius.[1]) — Nach Albertini (a. a. O.) wäre der Palast allerdings erst »nuper

[1]) PANVINIUS, Romani Pontifices et Cardinales, Venetiis 1557, p. 325: Philippus Calandrinus Sergianensis (aus Sarzana) Ep. Card. Portuensis, major Poenitentiarius obiit Bagnaiae ..... anno 1476. Die Angabe CIACCONIOS, Vitae et gesta summorum pontificum etc., Romae 1677, t. III, p. 47, dafs Giuliano della Rovere »post obitum Petri Riarii cardinalis (gest. 1474) major poenitentiarius factus est«, ist demnach falsch.

inceptum«, d. h. also, da er erst seit 1503 in Rom das Material zu seinem Buche sammelte, etwa in dem Jahrzehnt 1490—1500, — zu einer Zeit also, wo den Kardinal della Rovere Zerwürfnisse mit Papst Alexander VI. zumeist von Rom fernhielten, wo überdies eine zum mindesten längere Anwesenheit Sangallos in Rom nicht nachweisbar ist. Auch ist es kaum wahrscheinlich, dafs der Kardinal von S. Pietro in vincoli 20 Jahre und länger würde gezögert haben, ehe er an den Bau eines würdigen Palastes ging. Übrigens ist die Unzuverläfslichkeit Albertinis in seinen Datenangaben eine bekannte Sache. Behauptet er doch an einer anderen Stelle (p. 54), unser Palast sei »hoc anno inceptum« — also zwischen 1503 (Datum seiner Übersiedelung nach Rom) und 1509 (Abschlufs seines Manuskripts), was absolut unmöglich ist. — Vasari IV, 278 verfällt in den entgegengesetzten Fehler, indem er den Beginn des Palastbaues unmittelbar nach der Kardinalskreierung Giulianos della Rovere (1471) setzt. Wenn Sangallo auch an der Errichtung des Klosters, namentlich des mit ionischen Säulen geschmückten Kreuzganges, Anteil gehabt hat (wie es wahrscheinlich erscheint), so müfsten diese Bauten auch schon zu der gleichen Zeit wie der Palast in Angriff genommen worden sein, denn später ist (aufser vielleicht einer kürzeren Anwesenheit während der zweiten Hälfte von 1493 und der ersten Monate von 1494) ein längerer Aufenthalt des Künstlers in Rom erst wieder in den Jahren 1504—1507 sicher nachweisbar. Das an den Säulen des Kreuzganges mit dem Kardinalswappen abwechselnde Papstwappen Julius' II. setzt allerdings zum mindesten dessen Vollendung in die Zeit nach Ende 1503.

3a. Das neapolitanische Heer unter den Befehlen Alfonsos von Kalabrien begann die Belagerung von Colle Ende September 1479, am 14. November schon ergab sich die Stadt (AMMIRATO, Storie fiorentine, Firenze 1647, t. III, p. 139 e 142). Sangallos Anwesenheit in Colle fällt somit in den Frühling oder Sommer des genannten Jahres. Die urkundlichen Belege dafür haben wir nicht auffinden können.

3b. In dem Libro del Monte, detto bianco, filza 956, das den Titel trägt: Questo e elsecondo monte de septe per cento incomincjato adj p.° di gennaio 1483 chiamato Libro Biancho segnato C, und worin die im Monte comune hinterlegten Mitgiften der Florentinerinnen verzeichnet wurden, findet sich fol. 18 der folgende auf Giuliano da Sangallos Ehe bezügliche Eintrag:

MCCCCLXXXIIJ. Giuliano dj franc.° dj bartolo legnaiuolo de avere insino adj p.° di gennaio 1483 fj. centotre ss. 12 den. 8 a oro larghi per dota della Mea sua donna, guadagnatj adj 7 dagosto 1480. Abattj per $^1/_5$ fj. 20 ss. 14 d. 6 a oro larghi resta fj. 82 ss. 18 d. 2 a oro larghi, a c. 85 . . . . fj. 82 ss. 18 d. 2

Dassi la detta dota con lopera (?) dj ant.° dj giovannj dant.° brunj notaio suo procuratore. Ant.° brunj sustituj andrea dj lujgi di nerj vectorj, elquale andrea non puo fare dj dc̄o credito alchuna cosa senza licentia dj niccolaio dj bernardo cianpellj.

Anne avuto adj 10 dj gennaio 1483 fj. ottantadue ss. 18 d. 2 a oro larghi per luj a andrea dj lujgi vectorj in questo c. 17 dj licentia dj dc̄o andrea vectorj et dj njccolajo dj bernardo ciampellj conditionari in dc̄o credjto . . . . fj. 82 ss. 18 d. 2

(In dem gleichen Libro ist auch auf fol. 44 und 787 die Mitgift des jüngeren Bruders Antonio, der seine Ehe am 28. August 1480 schlofs, fälschlich unter Giulianos Namen eingetragen.)

4. 1480 adì XII d' aghosto Franc.° di Giov. detto Francione e Giul. de Francesco compagni legnaiuoli deon dare fior. due doro larghi pagansi loro per parte di modello feciono della nostra chiesa.

E adì XVIIIJ d.º fior. tre doro lar. paghansi gli pel resto del modello della chiesa (Arch. di Stato, Conv. soppressi, S. Maria de' Servi, Libro Giallo segn. C Deb.ri e Cred.ri dal 1478—1484 N.º 197 nuovo a c. 145).

5. E adì IIIJ di febr. 1480 [*st. n. 1481*] fior. due larghi paghati ad Antonio suo compagno che sono per conto e parte del chrocifisso ci fa per porre in chiesa (loc. et pag. cit.).

6. 1481 die XXVIJ sept. Item concesserunt Juliano Francisci lignaiuolo unam litteram [*ital. lettiera, Streu fürs Vieh*] trainorum [*ital. traino, Wagenladung*] duodecem abietum in silvis Casentini ad rationem ss. X pro quolibet traino et den. quatuor pro fagis more solito, quam solvit Joh.i honofrii del chaccia eorum cam(erario) (Archivio dell' Opera del Duomo, Delib.ni dal 1476 al 82 a c. 108t).

7. 1481 [*st. n. 1482*] adì XXVIIJ di febrajo Giuliano et Antonio di Francesco dieno avere fior. quaranta larghi doro sono per più lavorio fattoci in diversi luoghi maxime uno modello ci fecero del nostro monasterio e della chiesa et uno armario et altre cose infino a questo dì (Arch. di Stato, Conv. soppressi, Badia di Firenze, Libro de' Debit.ri e Cred.ri dal 1491 al 1505 segn. H N.º 4 a c. 157).

7a. Julianus olim franc.i bartoli scarpellatore ppli s.e marie da septignano (sic) constituit 22 ottobris 1482 (so mufs es richtig statt der in der Urkunde verzeichneten Jahreszahl 1472 heifsen, denn dazumal war Francesco noch am Leben) .... (unlesbarer Name) tutorem pupillarem eius sororis carnalis (Arch. degli Atti notarili di S. Matteo, Annotazioni de' Testamenti, Ser Rafaelo di Ser Ant.º Renai, Quart.re S. Giovanni, vol. VII a c. 69). Es konnte sich hierbei nur um die in Giulianos Portata von 1487 (s. unter III, 1c) genannte Schwester handeln; die nächstältere Smeralda hatte 1482 schon ein Alter von 27 Jahren erreicht, war also längst grofsjährig (s. unter III, 1b). — Dafs Francesco 1482 noch am Leben war, wird auch dadurch erwiesen, weil der alljährlich Ende Oktober fällige Erbzins für seinen Hausgrund vor Porta Sangallo 1481 und 1482 noch unter seinem Namen entrichtet, 1483 aber nicht mehr von ihm bezahlt wurde (s. Anm. 2 weiter oben). Seine Jahresbeiträge in der Matricola dell' Arte dei Maestri di pietra e legname dal 1465 al 1522, sog. Campione, Inv. N.º 4 fol. 90 hören allerdings schon 1476 auf; vielleicht weil er von da an sein Handwerk nicht mehr betrieb.

8. 1483. Giuliano di Franc.º da Sanghallo lingnaiuolo de avere fior. vinticinque larghi: sono per j.º chrocifisso fa per in chiesa sopra all' altare maggiore L. 142 ss. 10

E die avere L. ciento piccioli sono per fattura degli amarij di sagrestia.

E die avere a dì 13 di settembre L. trenta quatro pic.li sono per j.º saldo fatto d' achordo, chome apare alle Richordanze segnate B a c. 81 sono per piu opere e modelli e palchetti fatti in chiesa (Arch. di Stato, Conventi soppressi, S. Maria de' Servi, Libro Giallo segn. C, Debit.ri e Cred.ri dal 1478 al 1484 N.º 197 nuovo a c. 378).

1483. Richordo oggi questo dì 13 di settenbre 1483 s' è fatto saldo e ragione chon Giuliano di Franc.º da Sanghallo e compagni [*worunter wohl Francione und Giulianos Bruder Antonio gemeint sind, s. oben zum 12. August 1480*] legnaiuoli d' ogni qualunche chosa ànno auto a fare chol convento insino a questo sopradetto dì, cioè in pria L. tredici sono per piu opere di maestro e L. dodici sono per j.º modello per la giunta della chapella della Nunziata, e L. nove sono per bª [*braccia*] 90 di palchetti fatti nella chapella. In tutto sono L. trenta quatro d' achordo cho lui detto e di licenza del mº Antonio da Bologna al presente priore di Sca Maria de' Servi, & per chiarezza di ciò si soscriverà di suo [*sic*] propria mano.

Io Gioliano di Franc.º sono chonttentto a quanto dj sopra si chonttiene e per chiareza di ciò mi sono soschritto di mia propria mano questo dì sopra detto (Arch. di Stato, Conv. soppr. S. Maria de' Servi, Libro di Ricordanze, segn. B N.º 48 a c. 81).

8a. Angelo Poliziano las sein Lobgedicht Ambra über Poggio a Cajano, worin er auch der dortigen Bauten Lorenzos gedenkt (v. 594 ff.), zu Beginn des Schuljahres 1485 auf 1486 im Florentiner Studio vor (s. POLIZIANO, Prose volgari inedite, ecc. illustr. da Isidoro del Lungo, Firenze 1867, p. 333 nota) und widmete es in einem vom 4. November 1485 datierten Briefe dem Lorenzo Tornabuoni (Epistolae, Parisii Lutetiorum 1512 Libr. X fol. 66). Landucci führt in seinem Diario (ediz. Jod. del Badia, Florenz 1883, p. 58) in einer Aufzeichnung zum Jahre 1489 unter den damals im Bau begriffenen oder eben vollendeten Monumenten auch an »un palagio al Poggio a Caiano, al suo luogo, dove [*Lorenzo de' Medici*] à ordinato tante belle cose«.

9. 1485, 24 dec. Juliano Francisci de Sco Ghallo lignaiuolo pro factura et parte lignaminis in ornamento nuper facto ad altare majus Ll. L ss. VII (Arch. dell' Opera del Duomo, Libro delle Delib.ni dal 1482 al 86 a c. 107). Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um eine Ausbesserung, Wiederherstellung oder Veränderung an der provisorischen hölzernen Umschrankung des Hochaltars, die noch im Jahre 1435 nach den Angaben Brunelleschis selbst hergestellt worden war und erst 1547 dem Marmorchor Giulianos d' Agnolo Baccio weichen mufste (s. FABRICZY, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 22).

10. Für die Vollendung der Fresken Ghirlandajos, vor der man kaum an die Herstellung der Monumente wird gegangen sein, haben wir unter einer derselben das Datum: A. D. 1485, 15 Decembris (die 5 der Jahresziffer war schon vor der letzten Restaurierung der Kapelle im Jahre 1898 neu ergänzt [*s. Crowe und Cavalcaselle III, 231 Anm. 29*]; bei dieser wurde sie in 6 umgewandelt — aus welchem Grunde?). Die Inschriften beider Sarkophage hinwieder besagen, dafs sie bei Lebzeiten Franc. Sassettis gesetzt seien. Sein Todesdatum aber ergiebt der folgende Eintrag im Libro de' morti degli Speziali e Medici im florent. Staatsarchiv, filza 247 c. 24r: Mess. Francescho dj Franc.o Sassettj a dj 21 di dicembre 1491 riposto in Sta trinita (ganz gleichlautend auch im Libro de' morti della Grascia dal 1457 al 1506 Nr. 5 c. 218t). — Aufser stilistischen Merkmalen an den Grabmälern selbst sprechen auch die in den Zwickelfeldern über ihren Archivolten en camaïeu dargestellten Szenen aus der römischen Kaisergeschichte für die Autorschaft Sangallos: sie sind der von ihm (nicht von Ghirlandajo) bevorzugten Ideenwelt entnommen — ohne Rücksicht darauf, wie wenig sie zu allem übrigen malerischen Schmuck ringsum stimmen.

10a. Im März 1487 rückt das florentinische Heer ins Lager vor Sarzana, am 15. April wird Sarzanella eingenommen und am 22. Juni findet der Feldzug mit der Kapitulation von Sarzana sein Ende (s. AMMIRATO, Storie fiorentine, Firenze 1647, t. III, p. 177—179). Durch diese Daten bestimmt sich somit der Zeitpunkt der Anwesenheit Sangallos vor Sarzana.

10b. Laut der bei VASARI IV, 274 n. 1 mitgeteilten Stelle aus einem vom 22. März 1489 datierten Briefe Polizians (Epistolae, edit. Paris 1512, Lib. IV, fol. 25v) scheint es sich um einen Erweiterungsbau gehandelt zu haben, der zu der angegebenen Frist von den Mönchen schon bezogen war. LANDUCCI, Diario fiorentino, ediz. Jod. del Badia, Firenze 1883, p. 58 bezeichnet ihn in einer Notiz zum 21. Juli 1489 als »in diesen Tagen in Ausführung begriffen«. Drei Jahre darauf war er jedenfalls vollendet und ausgestattet, wie dem folgenden Schreiben zu entnehmen ist, das Francesco Castelli, der Leibarzt und Begleiter des Herzogs Ercole I von Ferrara auf seiner Reise nach Florenz an dessen Gattin, Eleonora von Aragon, richtete:

Ill.ma patrona ecc. Non piu presto ho scripto ala V. S. de la intrata nra in Fiorenza solo per poder avisare quella del tutto et maxime, perche sapeva, che dovevamo

andar a visitare monestieri assai et maxime San Gallo (es folgen Nachrichten über die Ankunft und den Empfang, sodann:) Siamo andati a visitare questa matina la segnoria, la quale non ho saputa acognoscere altrimenti senon octo di mala et trista presentia(!) et uno Confalonieri de pessima(!!), el quale cum guanti in mano tocho la mano al ducha: facte alcune parole et pigliata licentia siamo andati a la Nunziata, dove uno patrenostro ho dicto per la S. V. Vista la giesia et considerati li infiniti miraculi se aviascemo (sic) a *San Gallo*, locho invero conveniente alo architecto, mai vidi il piu polito et somptuoso inteso optimamente et quasi como fornito de la chiesia, in fori una sacrestia ornatissima aparata con li paramenti vri non dimenore presentia quam in firenza dove se soieno (sanno, sogliono?) lavorar singularmente che fusseno qui a Ferrara (die Herzogin hatte demnach, offenbar dem Abte Fra Mariano zuliebe, den sie von seinen Predigten in Ferrara her kannte, zur Ausstattung der Kirche mit Paramenten beigetragen), uno locho de una libreria amenissimo, lavorato se (als ob) de arzento fusse hedificato cum una soscriptione sopra la porta facta in lectere maiuscule de farina marianesca: Sapientia hedificavit sibi locum. Cum tanta gra(tia) successe in ultimis una confectione del nepote suo, el quale mi domando as(sai) de vra S. el quale ha predicato ben tre volte et non mancha a del(?) suo preceptore per la comune opinione, ne la atrovassemo una madona Alexandra, moglie che fu de mess. Tomaso Soderini, donna de singular presentia et sorella spirituale del frate Mariano (Fra Mariano da Genazzano, den auch Vasari IV, 274 als Urheber des Neubaues nennt). Non mi maraviglio, s' el padre mal volontieri vien a stanziare nel monistiero nro, perche non altra differentia è da questo a quello, quanto sia dal paradiso a uno altro locho, non vi dico de uno zardino, el quale a me pare una campagna dotato deogni zentilleza (es folgen Mitteilungen über Savonarola, sowie einige andere aufserdem besuchte florentinische Örtlichkeiten).

Ex florentia die 4 aprilis 1492. Fr. C.

(a tergo:) Ill.me Dne Eleonore de Aragonia D(ucissae) ferrariae ferraria. (Arch. di Stato di Modena, Mazzo 69, Ambascerie da Firenze. Ich verdanke die Kenntnis dieses interessanten Dokumentes der Freundlichkeit des Herrn Dr. Lichtenstein in Florenz, und sage ihm dafür auch an dieser Stelle herzlichen Dank.)

11. Dicto eodem die [*2 Maij 1488*] in continenti eligerunt et deputaverunt in caput magistrum Julianum francisci Bartholi de Stō Ghallo lignaiuolum licet tunc absentem, cum salario obligatione et alijs prout secundum ordinamenta dicte opere disponitur et circa dictum Julianum de Maiano huc usque servatum est.

Dicto Die dictus Julianus de Stō Gallo architectus ut supra nuper electus visa dicta electione et omnibus visis ecc. electionem supradictam acceptavit promittens et obligans ecc. (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1486 al 1491, a c. 13t).

MCCCCLXXXVIIJ Die quinta mensis Maij. Constitutus personaliter coram me notario infrascripto Julianus francisci Bartholi de Stō Ghallo architectus nuper electus loco Juliani de maiano, Sponte ecc. dictam electionem de eo ut antea dicitur factam cum omnibus in ea contentis omnino renunciavit (l. c. a c. 14r).

12. MCCCCLXXXVIIIJ die XVIIIJ mensis augusti. Item vendatur marmor album Juliano de Sanghallo ponderis librarum 1300 ad rationem ss. XXV pro quolibet centinario servatis servandis pro tunc (Arch. dell' Opera, Delib. 1486—91 a c. 101).

13. 1489, 22 nov. [*Domini Proconsul et Consules*] Stantiaverunt quod Camerarius solvat infrascriptis hominibus infrascriptas quantitates pro edificando januam audientie maioris dicte artis tam de lapidibus concis [*Quadern*] quam lignaminis [*sic*]:

Juliano de San Ghallo libr: centum sexaginta sex pro porta lignaminis [*folgen weitere Zahlungen an verschiedene Meister*] (Arch. di Stato, Atti del Proconsolo, Stanziamenti a. a. a c. 73).

14. 1489 adj 21 di dicembre, fare creditore giuliano et ant.º di franc.º di [*Bartolo di*] stefano legnaiuolo fuora la porta asanghallo fj XIIJ larghj sono per piu manifattura et aconciami fatta nella bottegha chefu di bartholomeo cedernj in san martino e nella casa lequalj si raconciarono fuora laporta alprato piu tempo fa daccordo con giuliano sopradetto . . fj. 13 l.ⁱ

Saldo fatto con giuliano sopradetto et fatto conto dogni e qualunque cosa abbiamo avuto a fare insieme cosi diconcio di danari et fatto conto dellivello dett^e adua locase (?) hanno dannoi per tutto ottobre 1489 . . fj XIIJ restano debitorj dj fj XIIJ larghi (Arch. di Stato, Conv. soppressi, Badia di Firenze, Libro Debit.ʳⁱ e Cred.ʳⁱ dal 1482 al 1492 segnato G N.º 3 a c. 35).

15. Nel primo libro d' amministrazione custodito nell' Archivio di Casa Strozzi, leggesi che tra il 19 sett. 1489 e il 6 febbr. successivo si pagavano in tre volte a Giuliano da San Gallo L. 115. 10 »per sua manifattura e parte di lengname messo in fare el modello del deficio della chasa« (hier ist also blofs von der technischen Arbeit und dem Material, nicht auch von der »maestria« — wie sonst gewöhnlich die künstlerische Leistung bezeichnet wird — die Rede); che il 28 aprile 1490 si pagano L. 9 a Filippo d' Andrea legnaiuolo »per fatica e maesterio d' uno modello pel piano della casa« (Modell des Grundrisses?); che il 27 luglio si compra »un traino [*Ladung*] di tiglio per fare il nuovo modello«, al quale si durò a lavorare qualche mese, come provano i pagamenti fatti fino al gennaio 1491 a Polito tornaio e a Chimenti suo figliuolo, per valuta di 120 colonne piccole e grandi per mettere al modello. — Capomaestro al principio della muraglia fu Jac. di Stefano Rosselli; Simone del Pollaiuolo era il maestro degli scarpellini (Jodoco del Badia im Text zu den Aufnahmen des Palazzo Strozzi in Mazzanti, Raccolta delle migliori fabbriche di Firenze, Florenz 1876 u. ff.).

16. Luca Landuccis Diario fiorentino, Firenze 1883 ediz. J. del Badia p. 58 verzeichnet in einer zwischen die beiden Daten des 21. Juli 1489 und 18. Mai 1490 interpolierten Notiz, betreffend einige dazumal in Ausführung begriffene hervorragende Bauten, auch den Palazzo Gondi unter den letzteren. Den genauen Baubeginn aber geben die folgenden Einträge in den Ricordanze di Tibaldo d' Amerigho de' Rossi (Bibl. Naz. II, ii, 357 già Cod. Magl. XXVI, 25), abgedruckt in [*P. Ildefonso di S. Luigi*] Delizie degli eruditi toscani, Firenze 1785, vol. 23, p. 250: In detto tenpo Giuliano Ghondi chominciò adifichare la chasa sua, e fala di bozi anche lui belisima, chominciò a fondare la faccia dinanzi a' dì 20 di luglio 1490 di pocho era levato el Sole. Ferner p. 253: In detto fondamento di Giuliano Ghondi gitai io un saso, parte si fondava a' dì 29 di luglio 1490, uno pozzo dirinpetto ciò è sotto la soglia dela porta sua v' era, e rienpieronlo di ghiaia ed ivi gitai uno sasso detto dì. Dafs der Palast 1498 schon seit einiger Zeit bewohnt war, ist der Portata Gondis von diesem Jahre (publiziert von G. Carrocci in Arte e Storia, 1899, p. 136) zu entnehmen. Indem er darin mehrere Häuserkäufe, die er in den letzten Jahren gemacht, anführt, fügt er hinzu: la quale casa ho gettata in terra e riunita nella casa in che abito, und weiter: e gettaila a terra e muraila tutta in detta casa.

17. 1491 [*st. n. 1492*] adj XXIIIJ difebraio »fare creditore Giuliano et Ant.º di franc.º da s.º ghallo di fj quaranta larghi« doroinoro sono per piu lavorio factocj in diversj luoghj maxime uno modello ci fece del nostro monasterio et della chiesa et j.º armario et altre chose insino aquesto dj dachordo chonditto giuliano . . fj 40 l.ⁱ

Saldo facto questo dj sopraditto chon ditto giuliano et chonputato tucto quello abbiamo avuto affare insieme insino aquesto dj per chonto dilivellj et dj danarj et per lavorio avutj dalloro dacchordo insieme siamo chontenti et chosi loro e restiamo parj faccende fino luno allaltro insino aquesto dj dachordo (Arch. di Stato, Conv. soppr. Badia di Firenze, Libri Deb.ri e Cred.ri dal 1491 al 1505 segn. Giornale H N.o 4 a c. 3t).

17a. Giov. Cambi setzt den Beginn des Baues ins Jahr 1490 (s. seine Istorie in [*Fra Ildefonso di San Luigi*] Delizie degli eruditi toscani, Firenze 1785 vol. XXII a. a.: L'anno 1490 si chominciò a rifare la Chiesa di Cestello e 'l chiostro che vi s' entra e tutte le chapelle drento). Mehr Glauben verdienen die auf Grund der älteren mündlichen und schriftlichen Traditionen zusammengestellten Memorie del Monasterio di Settimo raccolte dal P. Don Ignazio Signorini fiorentino (Arch. di Stato, Badia di Firenze, Monasterio di Settimo, filza C. XVIII. N.o 18). Dort heifst es fol. 61t: 1492 adì 20 giugno fu compita la capella di S. Jacopo, che è la 2.a dalla parte del chiostro, da Giuliano, Alamanno e Jacopo figiuoli di Giovanni Salviati, come eredi di Jacopo d' Alamanno Salviati nostro amorevole benefattore per un lascito da esso fatto per suo testamento. E fecero anco principiar il chiostro dinanzi alla chiesa di Cestello d' ordine ionico, quale non perfezionarono, cedendo però licenza a' Padri che lo potessero essi finire o fare finire da altri; e spesero nella capella e in detta parte del chiostro ducati 400. Donorono anco la tavola e pittura dell' altare, la quale è di mano di Cosimo [*Roselli*] pittore. Kirche und Kloster waren laut Richa, Chiese fiorentine I, 307, schon 1479 einer Restauration unterzogen worden, die der genannte Autor auf Grund chronikalischer Nachrichten. dem Klosterbruder Don Antonio Brilli zuschreibt. Unsere obige Quelle hat darüber fol. 56r folgenden Eintrag: 1480 si riedifica la chiesa di Cestello. Nel 26 di marzo si dette principio alla cappella maggiore, la quale fu fatta fabbricare a sue spese da Bernardo di Niccolò Barbigi. Nel 16 di giugno era finita la cappella grande di Cestello, ecc. Ob Giuliano da Sangallo schon an diesen Arbeiten Anteil gehabt habe, bleibt ungewifs.

17b. Es war dies das Modell, wovon Vasari IV, 276 berichtet, Sangallo habe es für einen Palast des Herzogs entworfen, und im Auftrag und als Widmung Lorenzos de' Medici ihm überbracht. Dieser unausgeführt gebliebene Entwurf hat nichts zu schaffen mit dem Bau, den Lorenzo auf einem ihm sechs Jahre vorher vom Herzog geschenkten Platze bei S. Maurizio errichtete. Was der letzte Biograph Sangallos darüber ausführt, ist irrig (s. G. Clausse, Les San Gallo. Tome I. Giuliano et Antonio l'ancien. Paris 1900, p. 182 ff., wo die Schenkungsurkunde vom Jahre 1486 auch mitgeteilt ist. Vergl. auch G. Moretti, Ottava Relazione dell' Ufficio regionale ecc. Supplemento all' Archivio storico lombardo, Anno 1900, Milano 1900, p. 28). Denn es ist unwahrscheinlich, dafs Lorenzo sechs Jahre mit dem Bau seines Palastes gewartet haben wird; ferner haben die erst in jüngster Zeit demolierten Überreste des fraglichen Palastes (an der Ecke von Via Terraggio und Corso Magenta) aber auch durchaus nichts vom Stil Sangallos an sich (s. die Aufnahmen derselben a. a. O. S. 189, bez. 28), und endlich ist aus den folgenden hier zuerst veröffentlichten Briefen des florentinischen Orators Angelo Niccolini an Piero Medici zu entnehmen, dafs Giulianos Modell für den Herzog bestimmt war. Der Wortlaut der beiden Schreiben ist folgender:

1. Dua di fa ti scripsi per Biagino Cavallero (Kurier) quanto mi occorreva. Questo Cavallero si spaccia per mandarti parte di certe tue cose mandate ad chiedere ad quello armarolo: come lui scrive ad giovañj cappelli ad chi le diriza. Vedrai per la lrã (lettera) dell' ufficio quello mi ha mandato ad comunicare la Exc̃. del S.re sopra di che per essere ad questo modo absente non ti posso dire altro. Io mi vo rihavendo

a poco a poco: ma fo adagio: et sono rimasto molto debole. Se di quest' altra settimana una volta potrò trasferirmi a Vigevani lo farò volontieri: Sin minus: manderò Bernardo (Ricci, seinen Kanzler): et diquanto si farà harai adviso. — E venuto in questo puncto *Giuliano da Sanghallo.* El modello dice che ha lasciato adrieto: et doverraci essere lunedi. Ad la venuta sua si farà poi quanto fia di bisogno circa il presentarlo: perche ex grato gratius reddatur. per hora non mi occorre dirti altro. A te mi raccomando. Vale.

Mediolani die XIIJ octobris 1492.

Tuus Angelus Nicolinus } I. d. et o͞r. ecc. (juris doctor et orator).

(a tergo:) Mag.co viro Petro de Medicis in florentia cito cito.

(data di ricevimento:) 1492 Da Ms. A. Nicolini adi 16 d' octobre Rp.to a di (leer).

2. Per consiglio del medico mene venni avanti hieri a Miramondo ad mutare aria. et per la via hebbi la tua de XX et assai ti ringrazio de discorsi mi fai et delli avisi di Napoli (folgt ein Bericht politischen Inhalts, sodann:) Veduto che non mi sentivo apto ad transferirmi in persona ad Vigevani: per expedire *Giuliano da Sanghallo*: mandai di nuovo questa mattina dal S.re el Cancellieri (Ricci) con lui e col modello. El Cancelliere che è tornato in questo puncto mi dice che l' hanno presentato al S. L.co (Lodovico) et che gli è parso una cosa molto bella et degna della buona memoria di Lor.zo et delli ingegni fior.ni et assai glè piaciuta et *tene ringrazia molto: dicendo che per un piacere non li potevi fare per hora il piu grato.* Aggiugne: che Giuliano nel presentarlo et mostrarlo non potrebbe essersi portato piu accomodatamente, ne havere usato migliori o piu savie et honorevolj parole verso di te: della E͞xc. del S.re et della cosa propria: tanto chel S.re l' ha visto volontieri. et domattina ha voluto si torni dalla E͞xc. S. ad buon hora. Giuliano s' è rimasto ad Vigevani: et pero non ti scrive per questo cavallaro. Io vi manderò et cancelliere domattina ad tale hora che vi gugnerà (sic) a tempo: et satisfarà anche lui al debito suo verso le cose tue: et infine mi riferisce: che è tucta una cosa bella: *et che al S.re ha satisfacto mirabilmente.* Nec alia, a te mi raccomando. Vale.

Ex Morimundo die XXV octobris 1492.

Tuus Angelus Nicolinus } I. d. et o͞r. ecc.

El podesta di Milano ti scrive una lettera la quale sara con questa: vorrebbe essere podesta di Firenze. Pregoti me ne risponda un verso: monstrando tel habbi raccomandato. In vero è gentil persona.

(a tergo:) Al Mag.co Pietro de Medici in florentia cito cito.

(data di ricevimento:) 1492 da Mess. Ag͞lo Nicolini adi 28 d' ottobre (Archivio di Stato di Firenze, Carteggio Mediceo avanti il Principato, filza 74 a c. 137 e 138. Auch für die Mitteilung dieser beiden Inedita bin ich Herrn Dr. Lichtenstein zu freundlichstem Danke verpflichtet.)

17c. 1497 die 29 Novembris. Giuliano di Francesco da Sangallo el quale hanno dichierato condotto ad provisione della persona sua per capomaestro in luogo del fratello a fior. 5 larghi di grossi el mese, fior. X larghi di grossi per suo provisione di duo mesi al tempo dello officio loco fj 10 Ll. — (Arch. di Stato, Dieci di Balia, Stanziam. e Condotte Cl. XIII, dist. 2, N.o 55 a c. 67t.)

17d. Antonio di franc.o da S.o ghallo de avere adj 7 di dicembre 1497 fior. venticinque larghi doro inoro levati dal quaderno di cassa a c. 89 per conto dj terreno vendutoglj drento alla porta a pintj per j.a casa a entrata c. 54 . . . . . fj. XXV.

Et adj XXJ. di marzo 1499 fior. ventj larghi doro in oro per lui da Giuliano suo fratello posto dare a libro verde c. 3, le dispose per resto et parte di terreno per fare case come appare a entrata c. 72 fj XX. (Arch. di Stato, Conv. soppressi, Badia di Firenze, Libro de' Debit.[i] e Cred.[i] dal 1491 al 1505 segn. H N.[o] 81 a c. 280. Den betreffenden Kaufvertrag im Aktenmeere der Contratti notarili auch aufzufinden, ist uns nicht geglückt.)

18. Das die betreffenden Gutachten enthaltende Dokument befindet sich in einem der Exzerptenbände Carlo Strozzis im florentinischen Archiv, der den Titel führt: Fatti e Memorie dell' arte dei Mercanti, Spoglio delle scritture dell' Arte di Calimala. Seine Überschrift (auf fol. 444) lautet: Pareri di diversi Architetti e Capimaestri circa della causa della Rovina che minacciava la chiesa di S. Salvadore dell' Osservanza hoggi chiamata S. Francesco a Monte, i quali pareri furono riferiti a' SS.[ri] Consoli dell' arte de' Mercanti l' anno 1499, — die Äufserung unseres Meisters aber: Giuliano da S. Gallo disse per S. Francesco a Monte che bisognava levar via l' acque che piovano e fare una fossa nel mezzo per vedere donde venivano i mancamenti. Das ganze Spoglio Strozzi ist abgedruckt bei G. Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie seconda, Roma 1884, p. 215.

18a. A dì 18 de febraio 1501 (st. n. 1502). Iuliano di sancto gallo da fiorenza architectore el quale fu in la cita di cortona dil dicto mese di febraio per requisitione del dicto comune accioche trouasse il modo di dare il corso alaque superflue le quale inundano il contado de la dicta cita, dia havere per sua di octo et per le spese et per ledifitio de legname el quale fece per recognoscere lalteza et basseza dil terreno dil contado per quale fusse da fare tale curso delaque stanziate da magnifici priori per uigore di la loro autorita L. 70 (Archivio comun. di Cortona, Libro segn. Z 37 a c. 67[t], publiziert im Giornale di erudizione artistica, Perugia 1873, vol. II, p. 158).

18b. Quartiere dj san Giovannj, Gonfalone chiave 249.
Giuliano e antonio dj franc.[o] dj bartolomeo lignaiuolo.

Beni conpratj.

Uno podere con chasa da signore e da lavoratore posto nel popolo dj S.[ta] M.[a] dell' Antella confinato a p[*rim*].[a] fiume delantella $^1/_2$ via $^1/_3$ benj dj bernardo dj giovannj delantella $^1/_4$ benj dj franc.[o] pittj $^1/_5$ benj dj buffolo dallantella $^1/_6$ benj dj mariano dj M.[o] michele $^1/_7$ via $^1/_8$ benj dj dom.[co] salvettj, conprato da vannj di cennj dj cennj dj vannj, gonfalone lione biancho per pregio dj fj 900 dj sug[*gel*].[lo] Rogato Ser piero da vincj sotto dj 2 dj settembre 1502, et e destimato per fj. 34 ss. 5 den. 6 a cart. 438 (Archivio di Stato, Arroti del 1504, Quart. S. Giovanni, Primo, filza I. 171 a c. 206. Den Wortlaut des Kaufvertrags s. im Anhang III, 9).

19. [*1502*] Iulianus francisci bartholomej da S. Gallo con benefitio dicti franc.[i] suj patris quout constat in libro . . . . [*verwischt*] a c. 90 sub die XJ decembris pro civitate tam̄[*en*] (Matricola dell' Arte dei Maestri di pietra e legname dal 1385 al 1516, Inv. N.[o] 2 fol. 170.[t]). In dem Rechnungsbuch der Zunft, worin Aufnahmsgebühren und Jahresbeiträge der Mitglieder registriert sind, dem sogenannten Compione, bezeichnet als: Matricole dell' Arte de' Maestri dall 1465 al 1522 Inv. N.[o] 4 finden sich auf fol. 354[r] die folgenden Einträge:

Giuliano di Francescho dibartholome da Sc̄o Gallo sotto dì XJ di dicembre 1502 colbenefitio didetto franc[o] suo padre come appare inquesto c. 90 pro Civitate tam̄[*en*] . . . . Ll. 4

E per latassa delarte 1503. 1504 diss[*oldi*] dodjcj lan̄o . . . Ll. 1 ss. IIIJ

E pelttorchietto [*Kerzenspende*] delarte 1504 ss. sej . . . . . Ll. — ss. VJ

E pella tassa dellanno 1505. 6. 7. afs. XIJ laño . . . . Ll. 1 ss. XVJ
E peltorchietto dellanno 1507 ss. VJ. . . . . Ll. — ss. VJ
E perla tassa dellanno 1508 fs. XIJ. epeltorchietto didetto anno
fs. VJ insieme . . . . Ll. — ss. XVIIJ
E perla tassa ettorchettj delano 1509. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
fs. 18 lano . . . . Ll. 6 ss. VJ

19a. A dì XVI di Febraio 1502. Gli spectabili et dignissimi operai del palagio insieme tutti ragunati etc. servatis et servandis etc. hanno per loro partito stanziato et deliberato che voi Lodovico Pieri (?) Camerario della Camera dell' arme et Camerario di detti operai diate et paghiate a Giuliano di Francesco da Santo Gallo legnaiuolo et Capo Maestro sopra la muragla de Gudici [*giudici*] del consiglio de Iustitie forte al Palagio del podestà di Firenze et sopra le nuove stanze ordinate et facte al Magnifico Gonfaloniere di Giustitia nel palazzo de' Magnifici signori per sua faticha et opera della sua persona fiorini 30 larghi d' oro in oro per tucto el tempo ch' el decto Giuliano s' exercitato in decte opere da mesi sei in qua et per suo resto in tutto fiorini 30 larghi in oro.

Bartholomeo d' Agnolo di Donato lignaiuolo Capo Maestro di decta opera et operario del palagio fiorini 30 larghi in oro per decta cagione et in tutto e per tutto come et al decto Giuliano cioè per sua faticha et opera della sua persona per tutto el tempo che decto Bartholomeo s' exercitato nell' opera decta decti operai et delloro commessi et da mesi 6 oppure in qua et per suo resto in tutto fiorini.... 30 larghi inoro (Archivio di stato, Stanziamenti degli Operai del Palazzo dal 1500 al 1505, Classe VIII, N.º 21, Stanza III, Armadio 2, a c. 43t).

19b. A dì X di magio 1503. Gli spectabili operai del palagio insieme in suffiscienti numero ragunati etc. absente nondimeno Antonio Gugni loro compagno servatis servandis etc. hanno per loro partito obtenuto secondo gli ordini stanziato et deliberato che voi Lodovicho Pieri (?) lo Camerario date et paghiate agli infrascripti huomini et persone le infrascripte somme e quantità per le infrascripte ragioni cioè a Giuliano di Francesco da San Gallo legnaiuolo per il cancello dalle secte dalle finestre della croce in palagio fiorini nove larghi d' oro in oro tra el costo del decto cancello del legname ferramenti piombi et ogni altra fornitura di legname et magisterio in tutto tra ogni cosa fiorini q. s. (Archivio di Stato, Stanz. degli Operai del Palazzo dal 1500 al 1505, Classe VIII, N.º 21, Stanza III, Armadio 2, a c. 50.)

19c. Die verlorene Klosterchronik des Fra Modesto Biliotti vom Jahre 1574 enthielt hierüber den folgenden von Richa III, 69 und Manni, Sigilli II, 8 wiedergegebenen Vermerk: 1503 Post multos mutatos dominos ad Gondiorum quos de palatio dicunt devenit familiam. Das Sepoltuario des Fra Nicc. Sermartelli vom Jahre 1617 (in einer getreuen Kopie des P. Gaet. Martini von 1729 in der Riccardiana N.º 1935 vorhanden) berichtet blofs, die Kapelle sei von den Gondi im XVI. Jahrhundert restauriert worden. Erst Finelli (Il forestiere istruito in S. Maria Novella, Firenze 1790, p. 27) erwähnt den Namen Sangallos: La capella [*Gondi*] vedesi essere stata al principio incrostata di marmi, e che secondo il disegno di Giuliano da Sangallo doveva anche essere ornata e dipinta. Die jetzige Marmorverkleidung ihrer Wände entspricht indes ihrem Stil nach nicht der Weise Giulianos; ich sehe darin vielmehr die Hand eines Meisters vom Schlage Matteo Nigettis (s. seinen Hof bei den Angeli). Nun weifs man, dafs Francesco di Giuliano Gondi 1602 fünfhundert Dukaten zur Ausschmückung der Familienkapelle hinterliefs (J. Wood Brown, The Dominican church of Santa Maria Novella. Edinburgh 1902), und diese ist es, die wir noch heute vor uns haben, während das-

jenige, was Sangallo zu Anfang des XVI. Jahrhunderts darin restauriert haben mochte, bei ihrer späteren Dekorierung unterging.

20. 1512 die prima mensis Iulii. Actum Prati in porta Gualdimari in sala terrena domus priorie Sancti Fabiani . . . . . . Pateat publice, quod cum sit quod dominus Baldus venerandus prior seu commendatarius abatie seu priorie sancti Fabiani de Prato, pistoriensis diocesis, iam multo tempore elaxo [*sic*] habuerit, ut dixit, in animo construere et de novo fabricare et hedificari facere capellam cum altare oratorii Sancte Marie de Carceribus de Prato, pro sui devotione, de marmore intagliato et fabricato, eo modo et forma et prout et secus et secundum quod apparet modellus iam diu factus in dicto oratorio et ad similitudinem dicti modelli olim constructi et facti per *Iulianum de Sangallo* caput magistrum in dicto oratorio, qui in presenti est apud dictum dominum Baldum, et iam donaverit pro dicto hedifitio fiendo dicte capelle et dicto oratorio unum creditum florenorum noningentorum, vel circa, auri largorum dicto oratorio, de quo credito se fecit debitorem dicti domini Baldi et dicti oratorii Blaxius Francisci Blaxii, alias dictus Malviso, murator de Prato, et cum eo et pro eo Antonius Gini Landi de Prato (folgt der Vertrag für die Ausführung, mit Angabe aller Einzelnheiten derselben. Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Lorenzo di Giuliano Tani da Prato, Protocollo dal 1510 al 1513 a c. 143t).

20a. 4 Dec. 1508. Dicta die magr. Ant. barth. de florentina faber lignarius confessus est cum effectu accepisse duc. de Carlenis septuaginta que sunt ad bonum computum tantorum operum faciendarum in arce hostie [*Ostia*] per mandamentum D. dñi Jieronimi de quibus ecc. promittens facere ecc. obligans ecc. jurans ecc. presentibus dictis Raphaele et Jo. Franc.o testibus ecc.

Dicta die Magr. Julianus sangalli architectus concessit obligavit et promisit in eventu quo prefatus magr. Antonius non faceret istam operam pro qua ascendat ad summam septuaginta ducatorum, similiter ipse teneri et obligari ut principalis ecc. et in forma camere. In burgo S. petri in domo habitationis predicti magisti Juliani presentibus magro Vincetio danaresij viterbiensi et hieronimo bartholi calvelli laico senensis diocesis testibus. Et dictus Julianus promittit quod quando S[*anctitas*]. D[*omini*]. N[*ostri*]. noluerit quod laboretur in hostia laborabit hic rome (Biblioteca Corsiniana, Cod. 2135 Coll. 34 — G — 27, fol. 3).

21. Iulianus olim Francisci Bartholi da S. Gallo architectus condidit testamentum die . . . . [*leer gelassen*] 1511. Heredem instituit Franciscum eius filium legitimum et naturalem (Archivio degli Atti notarili di S. Matteo, Annotazioni de' Testamenti, Ser Bartolomeo di Giovanni di Vettorio, Quart. S. Croce, vol. VIII, a c. 88). Eine Notiz in dem handschriftlichen Nachlafs Milanesis in der Comunale von Siena (P. III. 41, c. 7v) lautet: In un archivio privato (filza 85 N.o 9) esistono i testamenti di Giuliano da Sangallo e Francesco suo figlio, dell' anno 1511 e 1575 (vielleicht im Archiv Ximenes - Panciatichi, welche Familie das Haus der Sangallo in Borgo Pinti 1603 erwarb, s. Vasari IV, 271 n. 2 †).

22. 1514, 26 sett. Ducati quattrocento di carlini per tanti ne habbiamo pagati per commissione de sua santità a Iulian de San Gallo, a conto della restaurazione della via alexandrina, che sono duc: trecento sette et carlini nove d' oro de camera . . . . duc. 307 c. 9

1514, 3 nov. Ducati trecento d' oro de camera pagati per commissione de sua santità a Bern. Berni per dargli a Giuliano da Sangallo a conto della strada Alexandrina . . . . duc. 300

1514, 30 nov. Ducati trecento de carlini pagati allo stesso . . . duc. 231

1514, 12 dic. Et dè havere a dì XII dicto ducati trecento d' ore de camera in tanti julii hauti dal sacro collegio de cardinali et per loro da Chisci [*Chigi*], per parte de quel che hanno a pagare per la restaurazione della via Alexandrina . . duc. 300

1515, 5 maggio. La santità di nostro Signore dè havere a dì 5 maggio 1515 ducati venticinque d' oro de camera per tanti che na [*ne ha*] pagati lo officio de Giannizzari a buon conto de quello che toccava per la restaurazione della via Alexandrina . . . . duc. 25

1515, 20 agosto. Ducati 69 simili hauti per conto della strada Alexandrina per le mani del governatore de Roma . . . . duc. 69

(Arch. segr. Vatic.; Divers. 1515—17 fol. 91 segu. mitgeteilt bei ARMELLINI, Il Diario di Paride de Grassis, Roma 1884, p. 120).

23. Erst drei Jahre später scheint dem Erben Giulianos dessen rückständiges Gehalt ausgezahlt worden zu sein, wie folgender urkundliche Vermerk bezeugt:

1518. M.º Zuliano da S.to Gallo architettore de dare duc. 450 d' oro per sua provisione di mesi 18 cominciati adì p.º di gennajo 1514 et finiti adì p.º di dicembre 1516 [*rect. 1.º luglio 1515*] a duc. 25 el mese, come adpare nel p.º conto di M. Simone di Ricasoli et Bernardo Bini . . . . duc. 450

(Archivio della fabbriceria di S. Pietro; Registro, segn. D; a. a. — Freundliche Mitteilung von E. MÜNTZ, übrigens auch schon publiziert bei FEA, Notizie intorno Raffaele Sanzio, Roma 1822, p. 12).

24. Der betreffende Eintrag im Libro de' morti 2do della Grascia dal 1506 al 1560 N.º 6 a c. 363t im Florentiner Staatsarchiv lautet: Giuliano di franc.º da sanghallo adj 20 dottobre [*1516*]. Die Angabe des Bestattungsortes fehlt; da aber die Giamberti ihre Grabstätte in S. Maria Novella hatten und auch Giulianos Bruder Antonio dort begraben wird (VASARI IV, 290 u. 299), so kann darüber kein Zweifel bestehen. —

III. URKUNDLICHE BEILAGEN ZUM »CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT« UNTER I

1. Steuereinbekenntnisse von Francesco, dem Vater Giulianos da Sangallo, und von dem letzteren selbst.

a) Portata al catasto di Francesco di Bartolo dell' anno 1451.

(Archivio di Stato, Estimo del 1469[1]), Quart. di S. Maria Novella dall' 1 al 17, filza 952 N.º 4, a carta 240.)

Q.re [*quartiere, Stadtviertel*] dj sta M.a[*ria*] N.º[*vella*] p.re [*piviere, Kirchspiel*] djsā[*n*] G.i[*ovanni*] pp.º [*popolo, Gemeindebezirk*] dj sā[*n*] lorenzo fuorj delle mura dalato djsanghallo

Franciescho dj bartolo dj stefano lavora dj legnjame a [*ha*] destjmo indetto pp.º [*popolo*] ss[*oldi*] 9

Sostanze

Una chasa nel popolo disa[*n*]lorenzo in via guelfa da san bernaba da primo via sechondo pagholo dj . . . . . [*leer gelassen*] dalfjume 3º simone dj djno farzettaio la quale chonperaj dapaperjno dj pjero rapetta ffj cinquanta charta fatta per mano dj S[*er*] tomaso cjonj paghone lanno davjlaro [*livellario*][2]) Ll [*lire*] dua apretj dj santa liperata

[1]) Das Jahresdatum ist gefehlt; es mufs 1451 lauten, wie sich aus der Altersangabe Francescos, der 1403 oder 1405 geboren war, ergiebt.

[2]) Pachtzins, der durch Livellarvertrag festgesetzt ist. Libellarius = contractus emphyteuticus qui per libelli traditionem fieri solet (Ducange).

Boche

Franc[*esc*].o detto dannj	48
M. Andrea sua donna	34
Madalena mja fjgluola	6
Nastasia mja fjgluola	$1^1/_2$

Debjto

One [*ho ne*] adare asanta maria nuova	fj 10
A Donato dj Messer lionardo darezo	fj 8
A bernardo dj giovannj tiratoiaio	fj 9
A laghabella delvjno edel sale	fj 7

b) Portata di Francesco di Bartolo dell' anno 1460.

(Archivio di Stato, Estimo del 1460, S. Maria Novella dall' 1 al 9, filza 866 N.o 4 [*Paginierung fehlt in dem Bande*].)

Q.re dj santa M. N.a

piviere di San G.i dj firenze

popolo di s̄alorenzo fuorj delle mura da lato dj sanghallo

Franc.o dj bartolo dj stefano lavora djlegniame adestimo alpresente ss. [*soldi*] otto enel pasato ss. nove djceva in franc.o detto

Nona [*non ha*] sustanze

Benj alienatj

Una chasetta posta in via guelfa da sanbernaba popolo dj sallorenzo dj firenze laquale chasa chomperaj dapaperino dant.o dj piero rapetta daprimo via ij pagholo dal fiume $^1/_3$ abita bonsi dant.o biadaiolo charta fatta per mano dj Ser tomaso Cionj sotto dj 15 dj gienaro 1447 chosto detta chasa fj cinquanta

La detta chasa sopradetta donaj aromolo djbartolo righatiere insino adj 23 dj diecembre 1455 charta fatta per mano dj S[*er*] amerigho vespucj laquale glidonaj perche midisubrigho djfj dugiento duna dota avevo arendere amona antonia mia chognata come apare in detto contrato perdetto S[*er*] amerigho

Incharichj

A S[*er*] domenicho dj santa maria nuova fj sej larghj equalj mi presto cont[*anti*] . . . . fj 6

Boche

Franc.o djbartolo sopradetto deta dannj . . .	55
Mona Andrea sua donna danj	40
Giuliano mio figluolo danj	8
Madalena mia figlula [*sic*] danj	14
Nastasia mia figliola danj	12
Ismeralda mia figliula [*sic*] danj	4

Dicieva el catasto del 1427 in bartolo sua padre overo in franc.o detto in detto popolo

c) Portata di Giuliano ed Antonio da Sangallo del 1487.

(Archivio di Stato, Portate all' Estimo 1487, S. Maria Novella dall' 1 al 10 filza 1123 N.o 4 [*Paginierung fehlt in diesem Bande*].)

1487

Q.re di S.a M.a N.a

piviere di San Giovanni dj Firenze popolo di santo Lorenzo fuora delle mura dallato di sanghallo

Giuliano } fratellj e figliuolj di franc.° dj bartolo dj stefano detto piviere e popolo
Ant.° } disse lestimo dellanno 1469 in franc°. dj bartolo loro padre in detto popolo e piviere ellanno 1451 in franc.° dj bartolo detto in detto p.re & p.°p.°

Sostanze

Una chasetta per nostra abitatione non chonpiuta posta in detto p.°p.° da prima via secondo Santj djbiagio chonparinj a IIJ.° e IIIJ.° e benj della badja di firenze che chonpraj eldetto terreno dj detta chasa da fratj della badja dj firenze adavillaro arede maschulino paghiamo lanno davillare a dettj fratj fj uno largo doro djstima detta chasetta dj fj 10 . . . . fj 10

Un poderuzzo posto nel chomune denpolj e nel popolo dj san giusto luogo detto quercieto e nella villa del pogiale chonfinato daprimo e IJ.° benedetto di Ser pagolo fortinj a IIJ.° giusto brogiottj e IIIJ.° via e piu altrj varj chonfinj, elquale podere chonpraj da bartolomeo dant.° vajaro roghato ser piero davincj edovj [*ed ho vi*] su djpresto fj 10 rende lanno inpartte

grano . . . . fj 40
vino . . . . fj 10
biada . . . . fj 16
libbre . . . . . 24 dj lino
unparo djchapponj
5 serque [*Dutzend*] duova } . . . . fj 170

Fo una mezza bottegha dj lengnaiulo cholcredito allato allopera dj santa maria del fiore . . . . fj —

Bocche dj maschj

Giuliano dj franc.° sopradetto deta dannj . . 42
Ant.° dj franc.° sopradetto deta dannj . . . 32

Bocche di femmine

M.a Andrea vedova donna fu dj franc.° di bartolomeo deta dannj 63
M.a Bartolomea donna dj giuliano detto deta dannj 29
M.a Chassandra donna dant.° detto deta dannj 25
Lisabetta figliuola dj franc.° djbartolo dannj . 25

[*Zusatz in anderer Handschrift:*] fatta adj XXVJ dj gennaio 1488 perme giovannj sprellj

Maria figliuola di giuliano dannj j.° mesj 5 . . añ. j. mesj 5
Agnoletta figliuola dant.° dannj j.° mesj 7 . . . añ. j. mesj 7

Incharichj

[*in der Handschrift des übrigen Textes*]

Tengo appigione 1.a meza bottegha auso dj legniauolo posta allato allopera dj santa maria delfiore danofrj tedaldj epaghone lanno dj pigione fj 5

Fatta perme L.do di tomaso altovittj questo dj primo dj settenbre 1487 pagha ss[*oldi*] 6.

d) Portata di Giuliano ed Antonio da Sangallo del 1498.

(Archivio di Stato, Portate al Catasto 1498, Quart. S. Giovanni Gonfalone Chiavi, Campione filza 121, N.° 376 1/2 a carta 249.)

Giuliano } frateglj e figliuolj dj francesco dj bartolo legniaiuolj del popolo
et Antonio } dj san piero maggiore dj firenze entrati a graveza nel 1491 nel decto gonfalone per gli uficiali sopraccio allora deputati

Sustanze

Una chasa facta in parte con uno pezzo dorto posta nel popolo di san Piero maggiore dj firenze inella via di pinti, confinata da primo e IJ.º via da IIJ.º benj della badia dj Settimo a IIIJ.º Ser alexandro Braccesi, la quale abbiano cominciata a murare cioè nella parte habitiano, comperanno [*sic*] el terreno da frati dj cestello [*die Cistercienser aus der Abtei von Settimo, die das Kloster del Cestello, das heutige S. Maria Maddalena de' Pazzi in Via de' Pinti, von 1322 bis 1628 innehatten*] in due volte nel 1490 per mano dj Ser alexandro di rinaldo Braccesi notaio fiorentino, tiengniamla come di sopra per nostro habitare

Beni alienati

Uno poderuzo con uno pocho dj chasetta posto nel comune dempolj nel popolo dj san giusto a quercieto nella villa del pozzale vigniato ulivato e lavorativo che da primo via a IJ.º e IIJ.º benedetto di Ser pagolo fortinj a IIIJ.º guccio brogiottj, vendessj a lionardo benci sotto di 18 settembre 1491 rogato Ser giovambattista dalbizo notaio fiorentino.

Una chasetta posta nel popolo dj sanlorenzo fuor delle mura dalato dj sangallo che da primo via a IJ.º sante dj biagio conparinj a IIJ.º benj della badia dj firenze a IIIJ.º decta badia, laquale sevenduta con lasciarla richadere alla badia difirenze perche era a avillare a francesco dj piero baccelli oste alla porta asangallo, funne rogato Ser domenico detto da fighine notajo fjorentino del detto anno 1491

Incharichi

Tegniano apigione dalactantio djfrancesco tedaldi gonfalone vaio una mezza bottegha dove facciano larte dellegnaiuolo posta nelpopolo disanmichele bisdomini, alla quale tutta bottega a primo via a IJ.º benj dellaopera disancta liparata da IIJ.º decto lactantio, a IIIJ.º bartolomeo djpapi tedaldj paghianne lanno djpigione fiorinj otto djoro inoro larghj sanza carta o scripta

Agiugnesj aquesta scripta biancha per virtu djleggie et per partito degljufjcialj roghato Ser giovanni daromena nostro chancelliere sotto dj XXVIJ novembre 1498 per una testa fjor. uno largho.[1])

Adj 18 di novembre 1502 arogesj aquesta decima fj dua ss. XVIJ den. IJ larghj sono per benj chompratj da Vannj dicennj di vannj e levatj da suo castato gonfalone Lione biancho a N.º 438 perle ragionj echagionj chequivj sidichono perleggie et consentimento delle partj monta questa X^{a} [*decima*] in tutto fj 3 ss 17 dj IJ larghi (vgl. unter III, 9).

Adj 28 di gennaro 1504 arogesi fj 3. 17. 2 l(argh)i per benj aquistatj come per la scritta data almonte N.º 99 sidice et silevono da vannj dicennj divannj 438 fj. 6—14.

(Die noch folgenden zwei Steueransätze vom 17. Juni 1524 und 29. September 1529 beziehen sich schon auf Giulianos Sohn Francesco.)[2])

---

[1]) Die vorstehende Portata ist bis hierher in sehr gekürztem Auszug zuerst veröffentlicht von GAYE I, 342, sodann im Wortlaut von E. MÜNTZ, Les Arts à la cour des papes, Paris 1898, vol. IV, pag. 162 n. 3. Die folgenden Zusätze haben wir vom Originale ergänzt.

[2]) Aufser den vorstehend abgedruckten haben sich sonst keine weiteren Steuereinbekenntnisse Francescos und Giulianos erhalten.

2. Vertrag, betreffend den Bau des zweiten Geschosses der Benediktionsloggia an St. Peter.

(Bibl. Vaticana, Cod. lat. 8066 F, Carte del notaro apostolico Gaspare Blondo, fol. 14v e fol. 15r.)[1])

1470 die X.ma Septembris in Camera apostolica.

Venerabiles viri d. Antonellus de Albano etc. et frater Cola Iacobelli plumbator etc. [*der erstgenannte war Domherr an St. Peter, — beide handeln hier in ihrer Eigenschaft als »soprastanti alle fabbriche dei palazzi apostolici«*] pro s. d. n. [*sanctissimo domino nostro*] etc. Convenerunt super edifitio Benedictionis super gradus s. Petri in hunc qui sequitur modum cum magistro *Iuliano Francisci de Florentia* muratore. Videlicet

Primo dictus magister Iulianus promittit perficere quatuor Arcus dicte Benedictionis nunc extantes, videlicet [*ponere omnia marmora necessaria ad perfectionem eius appogii secundum quod* (*diese Worte durchstrichen*)] superedificare alios quatuor arcus ad altitudinem designatam scarpellinis, et ponere columnas de marmora necessaria [*sic*] in eorum frontispitio, et ab interiore parte versus campanile reboccare murum de pianellis lateritiis secundum quod est in parte inferiore, cum coxis marmoreis in suis locis, et incollare voltas dictorum arcuum in parte inferiore ac complanare eas in superiore parte, sicut nunc sunt volte inferiores predicte, omnibus ipsius magistri Iuliani sumptibus et expensis, et dicti dñus Antonellus et frater Cola promiserunt dare ei omnia marmora laborata posita super plano scalarum et omnes columnas et bases necessarias, et plumbum ac ferrum quantum erit opus, et pro pretio et solutione et mercede dicti magistri Iuliani et dicti laborerii ducatos CCCC. de camera, de tempore in tempus secundum quod procedet dictum opus, et ipse promisit laborare cum omni diligentia, et facere bonum opus ad arbitrium boni viri. Obligantes præterea etc. cum juramento etc. presentibus Francisco Blondo et Egidio Foubette ac Petro Blaxii Bosii de Forlivio.

2a. Vertrag über den Ankauf eines Baugrundes vor Porta San Gallo durch Francesco, den Vater Giulianos.

(Archiv di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Piero da Vinci, Protocollo dal 1476 al 1477, filza P. 352 al 14 maggio 1477.)

Item postea dictis anno [*1477*] indictione ac dicta die XIIIJ dicti mensis may actum florentie in monasterio sce marie abbatie florentine in loco cellerarij presentibus dictis testibus (folgen die Namen der Zeugen)

D. Lucas antonius romulj
D. Lutianus Iulianj et
D. Iacobus bernardi Dej } monacj professj nec non sindicj et procuratores abbatis monacorum monasterij capitulj et conventus sancte marie abbatie florentine ut de sindicatu et mandato specialj sufficienter constat et apparet manu mej notarij infrascripti sub die XVIJ mensis Iulij anni proxime preteritj MCCCCLXXVJ seu alio anteriorj, tempore causis et rationibus in tractatibus et in sindicatu super infrascriptis tradiderunt et concesserunt in emphyteusim seu ad livellum contentis et conservatis etc. omnj modo etc. dederunt et concesserunt etc. in emphyteusim et seu ad livellum etc. *francisco olim bartholj stefanj* legnaiuolo populi sancti laurentij extra ac prope portam sanctj gallj de florentia ibidem prestatj ac pro se et suis filiis et descendentibus masculis legiptimis et

[1]) Zuerst mitgeteilt von G. GATTI, Alcuni atti camerali rogati dal Notaro Gaspare Blondo in den Studi e Documenti di Storia e Diritto. Pubblicazione periodica dell' Accademia di Conferenze storico-giuridiche. Roma, tip. Vaticana, Anno VII, 1886, p. 82.

naturalibus et de legiptimo matrimonio a principio procreatis in infinitum, ac predicta linea masculina deficiente ad vitam dumtaxat suis filiabus femineis ac non ultra, ac predictis filiabus femineis deficientibus at seu non existentibus pro allexandro filio olim Zenobij bartolj stefanj nepote dicti franciscj ac suis filiis (u. s. w. wie oben), et dicta linea dictj allexandri deficiente pro clemente filio dicti olim Zenobj (u. s. w. wie oben) recipientj et conducentj infrascripta bona, vz.

Unum petium terre sive solium et terrenum positum in dicto populo sanctj Laurentij extra ac prope portam sanctj gallj de florentia latitudinis ex parte anteriorj secus stratam brachiorum tredecim vel circa, et longitudinis versum partem posteriorem continuata dicta latitudine brachiorum LXIIIJ vel circa, at latitudinis ex parte posteriori brachiorum XIIIJ vel circa. Super quo petio terre dictus franciscus *hedificavit et seu hedificare incepit unam domum* ad usum et per usum dictum conductam. Cuj petio terre ac seu solo a p.º strata publica qua itur bononiam a IJ.º et IIJ.º bona dicti monasterij abbatie florentine a IIIJ.º bona livellaria dicti monasterij que tenentur per sanctum blaxij comparinj. Infra predictos fines etc. ad habendum tenendum et possidendum etc. Que bona prefati locatores dicto nomine constituerunt tenere ac possedere predictum conductorem dicto modo et nomine donec tenutum et corporalem possessum acceperit etc. quam accipiendam etc. eorum propria auctoritate licentiam omnimodam dederunt atque contulerunt et ad cautelam dicti locatarii dicto nomine substituerunt et loco eorum posuerunt quemcunque nominandum per dictum conductorem. Et ex titulo et causa presentis concessionis in emphyteusim seu ad livellum prefato locatario dicto nomine cesserunt et concesserunt omnia jura etc. ita quod admodo dictis nominibus et actionibus etc. possint et valeant dicta bona curante presente concessione defructare et disbrigare etc. et promiserunt defensionem generalem in forma plenissima durante dicta locatione. Et predicta concesserunt et omnia suprascripta fecerunt dictj sindicj et procuratorj (sic) dicto nomine pro pretio et nomine verj et justj pretii *florenorum vigintj auri largorum*, quos quidem florenos vigintj auri largos pro pretio indicto prefati locatores dictj fuerunt confessj et contentj habuisse et recepisse a dicto francisco conductore et pro eo a laurentio fianj saponario solvente ut dixit de proprjis denarijs et pecunijs dictj laurentij et de quo quidem pretio vocaverunt se bene pagatos etc. et renuntiaverunt exceptioni non numerate pecunie etc. Et predictam concessionem in emphyteusim et seu ad livellum prefati locatores dicto nomine fecerunt cum infrascripto modo conditione et qualitatibus, vz.

Et primo quod dicti conductores referendo semper singula singulis et eorum descendentium pro dicta sustantia et debeant et obligati sint quolibet anno in perpetuum durante presente locatione et concessione dare solvere et pagare dicto monasterio capitolo et conventui sancte marie abbatie florentine pro annua pensione canone et seu livello *florenum unum de auro largum* incipiendo primam solutionem et annum prime solutionis die primo mensis novembris proxime preteriti MCCCCLXXVJ. Et cum pactis promissione obligatione prohibitione reservatis et judicijs de quibus et prout in precedenti locatione et concessione in emphyteusim contenutis que omnia hic habeantur pro repetitione etc. et ultra predicta omnj pacto quod dictus franciscus conductor predictus vel eius descendentes predicti teneatur et debeat infra quindecim annos proxime futuros facere et seu fieri facere inter dicta bona ut supra concessa et locata et bona dicti monasterij unum murum altitudinis adminus extra terram brachiorum quatuor sine aliquo exitu super bonis dicti monasterij abbatie florentine et latitudinis prout trahunt dicta bona locata et casu quo infra dictum tempus non faceret et seu fierj faceret dictum murum quod elapso dicto termino possint et valeant realiter et

personaliter cogj et compelli ad faciendum dictum murum, quout omnia sibi invicem et vicissim etc. promiserunt actendere et observare etc. sub pena florenorum ducentorum auri largorum etc.

3. Urkundliche Vermerke zum Bau der Sakristei von S. Spirito.
(Archivio di Stato, Conv. soppressi, S. Spirito, Libro Deb.ri e Cred.ri dal 1477 al 1496, segnato A, N.o 128.)[1]

Fol. 95: adj 27 di giungo [*sic*] 1488. Raghunoronsi glispettabilj operaj questo dj VJ digiungo . . . . . . [*ommissis*] e rimasono dachordo chesordinassj difare lasagrestia che sipratichasse modo e facessisj bella . . . . . .

Fol. 96: Raghunaronsi glispettabilj operaj questo dj 12 disettbre 1488 . . . . . . e apresso mi chomisono chio facessi fare uno disengno del modo della sagrestia levando il champanile [*es ist Zanobj di Ser Landj proveditore dell' Opera, der die Aufzeichnungen macht*].

Fol. 99: Raghunaronsi glispettabilj operaj adj 14 daghosto 1489 . . . . . . e detto dj perloro partito deliberorono che la sagrestia si facesse nel modo e forma chesta uno modello affatto ffare Lorenzo dipiero dichosimo *agiuliano dasanghallo,* che siseghuitj quello equelpiu omeno cheparessi adetto Lorenzo, ilquale modello e inottangholo colla trebuna nella forma disangiovannj.

Fol. 105: Richordo oggi questo dj 3 di diciembre 1489 chome aore 19 in giovedj Io giovanbatjsta dj tomaso chorbjnegli fecj rienpiere e fondamentj dela sacrestja perche ero provedjttore delopera dj santo spirito e fecj chjamare ttutto el chonvento echapittolo dj frattj djdetto santo spp.o efecjlo benedjre chonttutte le solenjtta cholaque benedette e cholo incjenso e lode e grolja prjma dj M[*esser*] domenedjo e dj santo aghostjno e desua avochattj. chefu el maestro giovanj dj marjano detto elschorbacha esalvj dandrea maestro djscharpello ezanobj dj sandro lastrjchatto fondattore e dj questo si fa memorja per potersene rjchordare (über die hier genannten Meister s. FABRICZY, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892 S. 201 ff., und VASARI IV, 308 und V, 7).

Fol. 106: Raunoronsj glispettabillj operaj adj 22 djdjcjembre [*1489*] in palagio in chamera delghonfaloniere . . . . . . epiu detto dj dettj operaj fecjono parttjtto dj ttutto quello dovesjno dare *agiuljano da sanchallo* [*sic*] per 1o modello aveva fatto perla sacrestia echonmjsono in njc.o ridolfj e lac.o guicjardjnj ttuto quello devesj avere detto Giuliano dasanchalo.

Fol. 194t: Stanziamenti dal 1 d' agosto 1489 al 31 marzo 1490. *Giuliano difranc.o dasanghallo* per fattura delmodello Ll. setançette fs. 8 . . . . . . Ll. 77 fs. 8.

Fol. 217t: adj 18 daprile 1492 . . . . Epiu chio fussi con *giuliano disanghalo* esapessi dalluj se diquello resta a fare nella sagrestia selluj aveva inteso lavoglia dilorenzo diquello savesse eseghuire.

Fol. 221t: adj 9 dimarzo 1492 [*st. n. 1493*]. Raghunoronsj glispettabilj Operai inpalazzo inchamera del gonfaloniere e chon loro chommessione ordinai vi venisse a laloro presenza alquanti maestri intendenti fra i quali vi fu Simone del Polaiuo[*lo*] *Giuliano da Sanghallo* Giovanni di Betto Salvi d' Andrea e Pagno d' Antonio e dalloro vollono parere chome si dovesse fare la volta che sa [*s' ha a*] fare inanzi sentri

[1]) Nach dem hier zuerst getreu reproduzierten Urkundenmaterial berichtigt sich die wohl auch darauf basierte, allein durch nachlässige Benutzung der Daten verwirrte Darstellung I. Cavalluccis in der Nazione vom 14. September 1868 (Chi sieno gli autori della Sagrestia ed annesso Vestibolo di S. Spirito).

insagrestia dove sono messe le 12 colonne, sela [*se ella*] sifacesse dighjaia o dimattoni o dipietra lavorata. dove dacchordo tutti disono che sendo cominciata riccha e chon tante cholonne che la sifacesse dipietra dimacignio riquadrata e tavolata chon rose o altro che stesse bene. dove inteso loro rimasono che Simone e Giuliano fussino chon Piero dilorenzo [*de' Medici*] e mostransegli [*sic*] qualche disegno e che in lui la rimesono.

Fol. 222: adj 21 djmaggio 1493. Raghunoronsi glispettabilj operaj asenti Tanaj denerllj e Piero djlorenzo e peloro partito deliberorono chella volta chesafare inanzj alasagrestia sopra lecholonne sifaccia djmacignio nelmodo chesefatto elmodello equello piu paresse apiero djlorenzo nonuscendo della forma chemostra elmodello. Epiu aboccha midisono che alfrancione lengniaiuolo perfattura del modello sidia fj tre l.ª [*rghi*] doro inoro pelmodello della volta della sagrestia.

Fol. 223: adj 2 daghosto 1493. Raghunoronsj spettabilj operaj asente piero djlorenzo . . . . . . e detto dj per loro partito djliberorono che a Simone delpolaiuolo sidesse per lemance chome sidano aglioperaj cioe per lapasqua dirisuressj. fj uno L.º[*argo*] eper longnj santj fj uno L.º eper la chandellaia fj uno L.º perlafaticha dura in fare modanj eordinare lechose che achagiano [*occorrono?*] aloscharpello e djre eordjnare suo parere.

Fol. 231: adj 20 di maggio 1495 Raghunoronsj spettabilj Operaj eperloro partito fecino chemodello fatto per Ant.º del polaiuolo della trebuna della sagrestia sifaccj chome sta detto modello conuno archo che chominci sopra la chornice dentrovi uno occhio in ciaschuno angholo e di macingno intavolato chon uno spigholo ne chantj di detti angholj e di macingno.

Die Kuppel war am 5. September 1496 vollendet, stürzte aber am 10. November, als man sie ausrüstete, ein, und mufste von neuem gewölbt werden (s. LUCA LANDUCCI, Diario fiorentino, edito da Iod. del Badia, Firenze 1883, pp. 138 e 140).

4. Vertrag mit Sangallo betreffs des Baues der Madonna delle Carceri.

(Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Quirico Baldinucci da Prato, Protocollo dal 1483 al 1485, filza B. 340 a c. 116r — 117.t)[1])

1485 di IV mensis Octobris. Actum in terra Prati in porta Capitis Pontis in domo proprie residentie hospitalis Sancti Silvestri alias del Dolce terre Prati, presentibus ibidem Dominico olim Blasii Bartoli de porta Capitis Pontis, commisso in dicto hospitali, et Dominico olim Pacini Simonis Galli de dicta porta, et Antonio olim Gerii Bernardi lignario, etiam de dicta porta, omnibus de dicta terra Prati, testibus etc.

Pateat qualiter egregius et ingeniosus vir *Iulianus olim Francisci Bartoli alias da Sangalo* de populo Sancti Laurentii extra muros de Florentia, architectus florentinus, locavit operas et industriam suam ut architectus et caputmagister in arte architecture et edificandi Reverendo in Christo patri domino Carolo de Medicis de Florentia protonotario apostolico et preposito pratensi dignissimo, et honorandis viris Hieronimo olim Laurentii Cenni de Prato, hospitalario hospitalis Misericordia de Prato, et Braccio olim Leonardi Ser Braccii de Prato, hospitalario dicti hospitalis Dulcis, nec non et Magino olim Salis Balducii, et Nicolao olim Andree Antonii, et Bartholomeo olim Andree Bartholomei Luschini, et Stephano olim Silvestri de Calvis, omnibus de dicta terra prati, et nunc quatuor operariis Oratorii Sancte Marie ad Carcerem dicte terre

[1]) Das Dokument findet sich abgedruckt im »Il Buonaroti, Ser. III, vol. II, p. 338 ff.« in Milanesis Documenti inediti dell' arte toscana. Wegen dieser schwer zugänglichen Publikationsstelle wird es hier wiederholt.

Prati, et predictis omnibus in hac parte commissariis Comunis et terre Prati ad infrascripta omnia et singula per dictum Comune deputatis, prout de eorum commissione publice patere dicitur in libris Reformationum dicte terre Prati per Ser Nicolaum Risorbolum de Florentia honorabilem cancellarium dicti Comunis, et ut commissariis predictis ibidem presentibus et pro dicto Comuni Prato et dicto Oratorio et Operariis pro tempore existentibus, recipientibus et conducentibus, absente tamen dicto reuerendo patre domino Carolo protonotario et preposito antedicto, pro quo prefati omnes Commissarii eius college in hac parte — promiserunt dicto *Iuliano architecto* predicto presenti et pro se et suis heredibus recipienti et stipulanti, et facere et curare et se facturos et curaturos ita et taliter, omni et qualibet juris et facti exceptione remota, quod dictus dominus et prepositus infrascripta omnia et singula ratificabit, approbabit et omologabit; alias de suo proprio facere et observare et adimplere promiserunt et convenerunt dicto Iuliano presenti et ut supra recipienti et stipulanti, at dandum et prestandum dictas operas et industriam suam ut architectus et Capomagister [*sic*] predictus in nova constructione, fabrica, et edificio noviter fienda et fiendo de ecclesia seu oratorio Sancte Marie ad Carcerem predicto in terra Prati iuxta arcem dicte terre Prati, *secundum modulum factum et editum per ipsum Iulianum* architectum predictum, qui modulus ad presens est penes dictos operarios dicti loci.

Et promisit et convenit dictus *Iulianus* architectus predictus se et suos heredes et successores dictis hospitalariis et operariis Commissariis predictis presentibus et ut supra recipientibus et stipulantibus et mihi notario infrascripto ut publice persone recipienti et stipulanti, pro omnibus et singulis quorum interest etc., dare et prestare operas et industriam suam in dicto edificio, constructione, et fabrica, et bene et fideliter et studiose operari iuxta posse suum, et omnia et quecumque utilia facere et inutilia pretermittere, et omnia alia facere et exercere circa predicta et infrascripta, bona fide et cum omni debita diligentia ad usum boni architecti et capomagistri, durante tempore dicte nove constructionis et fabrice dicti Orotarii, et donec et quousque dictum Oratorium fuerit perfectum, completum, et consumatum, secundum formam moduli predicti, salvis tamen pactis et conditionibus infrascriptis.

Et versa vice dicti hospitalarii et operarii, commissarii in hac parte predicta, absente tamen dicto Rev.do patre domino Carolo protonotario et preposito antedicto, omnes simul et unanimes per se et operarios dicti Oratorii successores pro tempore existentes, et pro dicto Oratorio Sancte Marie ad Carcerem et pro dicto Comuni Prati solemniter promiserunt et convenerunt dicto *Iuliano* architecto et dare et solvere pro mercede et labore sua et *pro suo salario soldos triginta flor. parv. pro quolibet die* quo ipse Iulianus steterit in dicta terra Prati, pro prestando et dando dictas eius operas et industriam in dicta nova constructione et fabrica et edificio dicti Oratorii ut Architectus et Capomagister, et insuper dare et facere eidem Iuliano, pro eo tempore pro quo steterit in dicta terra Prati, expensas condecentes pro ipso Iuliano et pro uno equo tantum et dumtaxat et non ultra, cum his pactis et condicionibus in principio et medio et fine presentis contractus et instrumenti appositas, videlicet

Quod dictus *Iulianus* teneatur ad omnem requisitionem simplicem dictorum Operariorum et pro tempore successorum uel aliorum dicte fabrice prepositorum personaliter venire ad dictam terram Prati pro prestando dictas eius operas et industriam in dicta fabrica et edifitio, et ibidem stare et morari et etiam de dicta terra Prati recedere ad omnem voluntatem dictorum operariorum totiens quotiens dictis operariis videbitur et placebit. Et si licentiatus non recesserit, non possit a die dicte licentie inclusive aliquod salarium petere uel consequi pro eo tempore pro quo licentiatus non discessisset; cum

hoc tamen quod dicto Juliano semper provideri debeat de uno equo pro eo, sumptibus et uehectura dicte opere in aduentu et reditu suo, hoc est quotiens veniret Pratum dicta de causa et redierit licentiatus Florentiam; et cum hoc etiam pacto, quod dictus Julianus non possit per se seu alios conducere aliquem magistrum cementarium siue muratorem et seu aliquem lapicidam et seu marmorarium et ut vulgo dicitur *maestro di pietra*, et aliquas operas manuales in dicto et pro dicto edificio et fabrica: sed operarii et commessarii predicti et successores dicte fabrice prepositi et preponendi possint et debeant ponere et conducere omnes magistros et operas in dicto edificio, prout eis videbitur et placebit; hoc excepto, quod dictus Iulianus possit conducere et tenere in dicta nova constructione et fabrica unum lapicidam et unum magistrum cementarium siue muratorem dumtaxat, quos voluerit, ad electionem ipsius architecti et eum et eos remouere et alium seu alios substituere et reconducere et loco ipsorum ponere sumptibus et expensis dicte opere, ad hoc ut in absentia ipsius architecti servent mandata ipsius et exequantur melius que per dictum architectum fuerint ordinata — cum hoc tamen, quod de mercede et salario dictorum duorum magistrorum debeant dicti duo magistri convenire et remanere in concordia cum dictis operariis, et cum hoc etiam pacto, quod dicti operarii debeant locare dicto Iuliano omne laborerium et omnia opera lignaminis que fient et fieri debebunt pro tempore in dicto edificio et oratorio, videlicet: tectum et hostia et fenestras dicti oratorii et cetera eiusmodi et similia secundum formam dicti moduli, si dictus Iulianus ea facere et conducere voluerit pro eo pretio et mercede de quibus remanebunt in concordia dicti operarii et dictus Iulianus, et quod pro pari pretio et mercede dictus Iulianus in predictis preponatur et preponi debeat omnibus aliis. Que omnia et singula dicte partes promiserunt etc.

5. Sangallos Honorierung für das Modell der Madonna delle Carceri.

(Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Quirico Baldinucci da Prato, Protocollo dal 1490 al 1491, filza B. 342 a c. 39.)

1490, 4 novembris. Personaliter constitutus *Iulianus olim Francisci Bartoli alias da S. Gallo* de populo S. Laurentii extra muros de Florentia architectus in presentia etiam spectabilium dominorum octo defensorum et uexillifero Justitie dicte terre prati in eorum palatio et loco suprascripto solito et consueto eorum residentie legitime congregatorum — et coram honorabilibus viris Carolo olim Andreae Caroli et Ioanne olim Francisci Barnabe Cini et Bartholomeo olim Andreae Luschini et Antonio olim Stephani Petri de Baldinuccis omnibus de Prato operariis ad presens Operae Oratorii S. Mariae ad Carcerem pro Comuni Prati legitime deputatis ac etiam coram pluribus aliis hominibus dicte terre prati per officium dictorum Dominorum acto et eorum mandato ibidem vocatis et congregatis pro adiunctis et ut vulgo dicitur *richiesti* pro negotiis dicti Comunis pro infrascriptis etiam ibidem praticandis et pertractandis; cum quibus etiam ibidem conuenerunt et interfuerunt honorabiles viri dominus Hieronimus et dominus Braccius hospitalierii hospitalis Misericordiae et hospitalis Dulcis dicte terre Prati — dixit et contentus fuit quod operarii predicti dicte Opere faciant, constituent, declarent et taxent omne id et quidquid eis videbitur pro mercede et salario moduli lignei per ipsum *Iulianum* architectum facti et compositi pro dicto Oratorio S. Mariae ad Carcerem, secundum quem modulum edificatur et construitur dictum Oratorium; et insuper declarent ultra salarium et mercedem ordinariam constitutam ipsi *Iuliano* veluti architecto et Capomagistro in dicta fabrica dicti Oratorii — si ac quicquid dare et

solvere eidem *Iuliano* Architecto predicto volunt ultra salarium ordinarium predictum, gratia et amore et ex urbanitate, et ut vulgo di[ci] solet *per cortesia*, et pro discretione, postquam dictum edificium dicti Oratorii perductum est opera et industria dicti Iuliani ad finem debitum et optatum exceptis ornamentis, iuxta formam dicti sui moduli; asserens dictus *Iulianus* quod tempore dicti instrumenti dicte locationis a pluribus hominibus dicte terre Prati extra dictum instrumentum uerbotenus promissum eidem *Iuliano* fuit, quod in fine dicte fabricae homines terre Prati haberent aliquam rationem mercedis laboris sui, ultra salarium ordinarium, et ut vulgo dici solet *gli userebbero qualche discrezione*. Dans dictus Iulianus architectus dictis operariis liberam facultatem declarandi dictum salarium et mercedem extraordinariam pro dicto modulo et pro dicta urbanitate et discretione, quomodocumque videbitur et placebit.

Iisdem anno inditione et die quinto mensis novembris. Pateat qualiter prefatus *Iulianus* olim *Francisci Bartoli alias da San Gallo* architectus florentinus recepit et sic confessus et contentus fuit ab opera et operariis dicte Opere S. Mariae ad Carcerem de Prato et pro dicta opera et eius operariis ab honorabili viro domino Hieronimo olim Laurentii Cenni de Talduciis de prato hospitalario hospitalis Misericordiae de Prato libras centum den: flor. parvor. pro mercede et salariis sibi Iuliano competenti pro modulo per eum facto pro constructione et fabrica dicti oratorii.

6. Verträge über den Ankauf eines Baugrundes durch die Brüder Sangallo.

(Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Alessandro Braccesi, Protocolli dal 1489 al 1491, filza B, 450 a c. 54t e 140t.)

1. Item postea eisdem anno [*1490*] et indictione die vero XXIIJ dicti mensis septembris. Actum in hospitali Sancte Marie Nove de Florentia, presentibus Antonio Alosij de Canonibus, ser Iohanne olim ser Marci de Romena notario, Domino Gherardo Andree de Tellis et aliis testibus etc.

Domnus Ambroxius Gentilis de Sancta Maria
Domnus Marcus Benedicti Johannis de Florentia
Domnus Michaele Zenobii de Carnesecchis et
Domnus Innocentius Qualterotti de Riccialbanis
} Monachi ac syndici et procuratores abbatis et conventus Monasterii sancti Salvatoris de Septimo

ordinis Cistercensis florentine diocesis ad infrascripta eisdem Abbate et conventu legiptime constituti prout de ipsorum mandato constare vidi manu ser Iohannis ser Marci de Romena, civis et notarii florentini sub die et anno in eo contentis dictis Syndicarijs et procuratoriis nominibus et omne modo etc. iure proprio perpetuum dederunt et vendiderunt etc. *Iuliano et Antonio fratribus* et olim filiis Francisci Bartholi et eorum heredibus et nominandis ab eis et ementibus etc. brachia quadraginta ad mensuram florentinam per latitudinem et brachia centum per longitudinem unius petii terre positum infra parochia sancti Petri Maioris de Florentia et in via qua itur ad portam pinti civitati Florentie cui a primo via predicta a secundo chiasso de Mortachiava a IIJ et IIIJ bona dicti monasterii infra predictos confines etc. ad habendum etc. cum acto quod *dicti emptores edificare teneantur supra dictis bonis unam vel duas domos* et cum omnibus etc. omnique iure et actione etc. et hoc pro pretio *florenorum octuaginta* auri in auro largorum librarum quatuor et solidorum tredecim f. p. nitidorum pro dictis venditoribus, quod pretium dicti Sindici et procuratores venditores prefati dictis nominibus fuerunt confessi etc. habuisse a dictis Iuliano et Antonio emptoribus in pecunia numerata et

illud deposuerunt in presentia mei notarii infrascripti et testium suprascriptorum penes hospitalarium hospitalis Sancte Marie Nove de Florentia convertendum in emptionem aliorum bonorum immobilium etc. que bona ut supra vendita dicti Syndici et procuratores dictis nominibus constituerunt etc. tenere etc. pro dictis emtoribus etc. donec eorundem bonorum possessionem acceperint corporalem etc. quam accipienda etc. et cessint etc. promittentes etc. nullam litem etc. signo temporalis etc. dictam litem etc. in se suscipere etc. infra octo dies etc. remissa etc. Que omnia promiserunt etc. attendere etc. sub pena dupli etc. Que pena etc. qua pena etc. pro quibus etc. obligaverunt et renunciaverunt etc. rogaverunt. Et cum pacto quod dicti emptores teneantur infra duos annos proximos futuros edificasse unum murum a parte posteriore brachiorum sex altitudinis.

2. Item postea eisdem anno [*1491*] et indictione die vero XI martii. Actum in Monasterio Sancte Marie Magdalene de Florentia presentibus (folgen die fast gleichlautenden Formalien, wie im vorstehenden Vertrage, — sodann der weitere Text:) omni meliori modo de iure proprio et in perpetuum vendiderunt etc. *Iuliano et Antonio lignaiuolis fratribus* et olim filiis Francisci Bartholi de San Gallo presentibus ibidem et pro se et eorum heredibus ementibus etc. *duo Stariora cum dimidio ad cordam* unius petii terre laborative posite in et apud viam Pinti in populo Sancti Petri Maioris cui a primo via, a secundo bona dictorum emptorum a terzio et IIIJ.° bona dictorum venditorum infra predictos confines etc. ad habendum etc. cum omnibus etc. et hoc pro pretio *florenorum quinquaginta novem* auri in auro larghorum cum dimidio alicuius florenorum cum dimidio alterius floreni larghi ad rationem florenorum XXIIJ cum dimidio pro quolibet starioro ad cordam, et quod pretium dicti venditores dictis nominibus fuerunt confessi habuisse a dictis emptoribus et illud deposuisse penes banchum Laurentii de Medicis et sociorum pro convertendo illud in partem pretii bonorum que dicti abati et conventus emerunt superioribus diebus ab Alessandro de Carnesecchis de qua emptione constat manu dicti ser Iohannis de Romena et promiserunt defetionem generalem dictorum bonorum cum clausulis consuetis apponi in similibus venditionibus. Quam venditionem etc. et promiserunt etc. attendere etc. sub pena dupli etc. Que pena etc. qua pena etc. pro quibus etc. obligaverunt etc. renuntiaverunt etc. rogantes.

7. Gutachten Sangallos und Cronacas im Streite der Bewohner von Colle.

(Archivio di Stato, Deliberazioni dei Signori e Collegi del 1501 e 1502, Classe II, Distinzione 6, N.° 165; Stanza II, Armadio 10, Registro N.° 94 a c. 29t.)

Die XVIIJ martii 1501 (st. n. 1502).

Item dicti domini simul adunati etc. Attendentes ad quandam controversiam vertentem inter homines Castri Collis Vallis Else districtus florentinus ex una parte et homines Burgi superioris dicti Castri ex alia et homines Plani Castri predicti ex parte alia occasione maxime infrascripti pontis et aliarum rerum infrascripta relatione contentarum et desiderantes huiusmodi differentiam terminare, ideo diebus elapsis verbotenus commiserunt infrascriptis *Iuliano de Sancto Gallo* et *Simone del Pollaiuolo* de Florentia quatenus irent et se conferrent ad locum dicte differentie; et visis videndis et auditis audiendis referrent eisdem magnificis dominis quod sentirent in predictis et infrascriptis, et visa eorum relatione propterea coram ipsis dominis hac present suprascripta die

per eos facta et eorum manibus propriis subscripta. Cuiusquidem relationis tenor talis est videlicet.

Noi *Giuliano di Francesco da Sancto Gallo* et *Simone di Tomaso del Pollaiuolo* Capomaetri e cittadini fiorentini rapportiamo alle Vostre Excelse Signorie come per commissione delle V. S. andamo a Castello di Colle per vedere et examinare certe differentie existente tra li huomini del Castello di Colle e quelli del Borgo di sopra e quelli di Piano, et essendoci conferiti alluogo di commissione ancora del (sic) commissario che è in decto luogo vedemo et con ogni nostra diligentia examinammo decta differentia et finalmente prima — quanto al caso del ponte rovinato diciamo essere più forte e più a beneficio di tutti gli habitatori farlo di legname della lunghezza e in quella maniera che anchora si vede essere el vechio. Et per più fortezza della terra diciamo dovere essere più lungho uno valicho della qualità et essese che sono quello che v' è il presente. Intendendo et dichiarando el detto ponte dovere essere lungho in tutto braccia XXXIIIJ cioè el legname.

Circa alla porta della ricisa giudichiamo essere bene aprirla che è quella ch' escie del Piano di sotto, et fare una strada dalla porta detta insino alla porta del Borgho di sopra dove al presente mette la via, et dalla parte della ricisa alla parte del Borgho tutto quello intervallo s' abbia edifichare uno muro che comincì nel piano della strada vechia et vengha in sino su al piano delle dette porte sufficiente a tenere el terreno et tanto più alto che faccia parapetto et merlo et sufficiente coperta alli huomini che andranno dall' uno borgho all' altro: et parci che a tale opera si debba havere data la sua perfectione infra dua anni allora futuri dal dì sarà cominciata, cominciandola niente di meno per di qui a mesi quattro proximi futuri: et passando e quattro mesi del cominciare et dua anni del finire, dopo e quattro e mesi sia lecito a quelli del Piano et Borgo riaprire la detta porta a ogni loro piacimento. Intendendosi che questi del Borgho et Piano sopportino ogni spesa a ricondurre l' acque nel Castello et di quella medesima abondanza è stata et era pel passato, dichiarando che ogni spesa occorressi nelle sopra decte cose cioè ponte et muro et acqua e altre cose s' abbino appaghare in quel modo e forma che per li hordini et capitoli loro si dispone: Dichiarando ancora che ogni volta che decto muro havessi la sua perfectione innanzi al termine de detti dua anni, la detta porta si possa aprire, questo ancora dichiarato che e fossi che sono nella testa del Borgho di sopra dove sono e torrioni nuovi s' abbi a ordinare che ogn' anno durante detta opera s' abbino chavare ogn' anno per opere tanto che habbino la loro perfectione, non potendo mettervi mancho che opere ducento per ciascuno anno. Et così come di sopra è scripto raportiamo noi Giuliano et Simone supradetti e per fede ci soscriveremo qui a piede di nostra mano.

Io *Iuliano di Francesco da Sancto Gallo* sopradecto raporto in tutto e per tutto come di sopra è scripto et però ho facto questo di mia propria mano oggi questo dì XVIIJ di marzo 1501.

Io *Simone di Tomaso del Pollaiuolo* sopradecto rapporto in tutto et per tutto come di sopra è scripto et però mi sono soscripto di mia mano questo dì XVIIJ di marzo 1501.

Et omnibus aliis visis etc. optenti inter eos partito secundum ordinamenta et omnibus servatis etc. deliberaverunt ipsi magnifici domini et deliberando dictam suprascriptam relationem cum omnibus in ea contentis approbaverunt et confirmaverunt et mandaverunt eam ab ipsis partibus et ab omnibus aliis observari debere inviolabiliter etc. mandantes etc. et etiam deliberaverunt quod pro huiusmodi deliberatione nulla solutio taxe quia ad publicum pertinet declaraverunt etc.

8. Entscheidung des Kommissars der Signorie im Streite der Bewohner von Colle.

(Archivio di Stato, Lettere esterne alla Signoria del 1501, Classe [*leer*], Destinazione 2, N.º 49, Stanza II, Armadio 15, Carteggio Responsive originali N.º 20 a c. 162.)

A dì XXI di Marzo 1501 (st. n. 1502).

In Dei nomine Amen. Noi Francesco Pandolfini Commissario della Excelsa Signoria Fiorentina attesa la decisione e final sententia data per li Magnifici et Exelsi Signori sopra le controversie del ponte et della acqua del Castello et della porta et muro della recisa, et vedendo li huomini del Comune di Colle non havere proveduto secondo gli ordini et per loro consigli ordinarii alle exequutione della predecta determinatione, per conservare unione fra decti huomini et tor via causa di maggior inconveniente

Dichiariamo et vogliamo et in ogni miglor modo et forma comandiamo et imponiamo per la auctorità a noi concessa alli huomini del consiglo et al popolo universale della terra di Colle, che per fare il Ponte et condurre l' acqua al Castello, et per fare la porta et muro alla recisa si observa lo infrascripto modo: Con questo declarato, che quando el consiglo secondo loro ordini pigli forma alla executione del Ponte Aqua et porta et muro per tutto dì XV d' aprile proximo futuro, che allora et in tal caso la infrascripta nostra deliberatione non habbia havere luogho: Ma si habbi ad observare al tutto quanto ne deliberera el comune di Colle, el quale non deliberando per decto tempo si habbi ad observare questa nostra deliberatione, ne sia lecito ad alchuno ad epsa contradire sotto la disgrazia de' nostri excelsi Signori.

Havendo noi inteso essere in Comune fiorini dugento in circha non deputati ad alchuno assegnamento siamo di parere et vogliamo che per meta sieno deputati e assegnati di presente in fare el Ponte et condurre l'acqua in Castello: e l'altra meta in edificare la porta alla recisa. Et alle opere si metti mano di presente; et in uno tempo medesimo per tre officiali facti nel modo medesimo che si fanno li tre proveditori delle mura et torri di Borgho. Et li presenti Signori Priori di Colle li habbino ad proporre in Consiglo per tutto dì XV d' aprile sotto pena di lire XXV per ciascuno da essere specchiati inmediate per li cancellieri del Comune; intendendosi non di meno che per essere edificata detta porta non si possa ne aprirla ne usare decta strada, se non finito il muro, o passato il tempo di dua anni.

Et accioche al muro si dia assegnamento per condurlo ad perfectione designata; non volendo tocchare nessuno altro assegnamento che servi alla opera del Comune, et havendo maxime veduto la universale dispositione del piano et borgho, giudichiamo essere bene accrescere il sale uno quatrino per libra più che di presente non si vende: et duri tale accrescimento et provisione quel tempo che si penera a fare decto muro et strada alla quale opera si proponghino tre offitiali facti come li proveditori delle mura et torri nuove di Borgho in ciascheduno anno del mese di Marzo sotto pena di lire 25 a ciaschuno di s. p. (signori priori) non proponendo in decto tempo da essere specchiati uti s.ª (supra), et che tale ricrescimento d' uno quatrino più per libra si cominci ad riscuotere adì primo di maggio proximo futuro; et duri come di sopra, et per questo presente anno li medesimi offitiali che saranno sopra la restauratione del ponte et porta della recisa sieno anche sopra rifare il muro.

Item essendo l' opera che si è facta alle torri di Borgho quodam modo imperfetta senza la protezione de fossi, mi pare necessario che per la terra et contado ogni anno si diputi una opera per testa per chavare detti fossi in quel tempo che

sara giudicato più commodo et mancho sinistro alli huomini di decta terra et contado, et tale iuditio del tempo congruo si aspecti fare a S. p. et Consiglo che saranno del mese di Maggio proximo, et quando ordinariamente non si vincessi, el Podesta possa fare decto iuditio et a quello si habbi a stare sotto la pena che sara proposta dal Podesta a qualunque non obbedisse, et acciochè tale opera sia con ordine condocta non provedendo el Consiglo di tre proveditori che habbino a comandare et sollecitare decte opere, sia lecito al Podesta solo di eleggerli lui uno per terzo.

Item sendoci noto quanto e nostri Magnifici Signori desiderano del tutto comporre queste differentie et mectere in unione et pace li huomini della terra di Colle, commandiamo alli infrascripti, se per tutto dì XV d'aprile secondo li hordini consueti non sara proveduto per la executione della determinatione facta per li nostri Magnifici Signori, che in tal caso si sieno rappresentati per tutto el sopra detto dì a Firenze dinanzi a nostri Ex.si Signori sotto pena di fiorini XXV larghi et della disgrazia di decta Signoria.

Lorenzo di Apardo
Ser Benedecto di Giovanni
Ser Bindo di Antonio
Ser Francesco d'Antonio
Ser Guglielmo di Ser Marcho
Nicholo di Venanzo
Messer Benedecto Picchoni
Ser Girolamo di Bartholomeo di Guido

Per parte et Commissione et Comandamento del Magnifico huomo Francesco Pandolfini Comiss.o de nostri Excelsi Signori Fiorentini si fa bandire et notificare che per vigore di sua commissione nessuna persona di qualunque stato o conditione si sia ardischa o presuma in alchun modo in futurum fare, o far fare buche rotture uscite o fenestre, o levar alchuno saxo murato nelle mura pubbliche della terra di Colle cosi del terziere del Castello come del terziere di Borgho o piano di detta terra sotto la pena e alla pena di lire cento, di chi contra facessi a quanto di sopra si dice in alchuno modo et via directa vel indirecta sotto alchuno quesito colore da aplicharsi decta pena per la quarta parte al notificatore, l'altra quarta parte al Rectore che ne fara la executione et la metà al Comune di Colle: Et cosi inviolabilmente doversi observare per Commissione di decto Com.o expressamente si comanda e prohibisce.

Il raporto delli architectori aparisce a libro del notaio de Signori sotto dì 18 di marzo 1501 et comincia:

Item dicti domini

Noi Giuliano di Francesco da San Ghallo et Simone di Tommaso del Pollaiuolo etc.

9. Vertrag über den Kauf eines Landgutes in S. Maria dell' Antella durch die Brüder Sangallo.

(Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Piero da Vinci, Protocolli dal 1499 al 1502, filza P. 356 a c. 418 segu.)

In dei nomine amen. Anno a salutifera incarnatione Millesimo quingentesimo secundo indictione quinta die vero secunda mensis septembris actum florentie in monasterio sancte marie abbatie florentine in loco anterioris cellarie dictj monasterij presentibus testibus (folgen die Namen der Zeugen).

Pateat omnibus evidenter qualiter Vannus olim Ciennis quondam alterius Cennis Vannis dalfinj (?) civis florentinus et de populo sanctj petrj buonconsiglio de florentia jure proprio et in perpetuum et omni modo via jure et forma quibus magis et melius potest, dedit vendidit tradidit et concessit *Iuliano et antonio fratribus et filiis olim francisci bartholj stephanj gambertj appellati queglj della porta a sanghallo* legnaiuolis ibidem presentibus et pro se et eorum et cuiuslibet eorum heredibus et successoribus et habentibus seu habituris ius titulum baliam causam ab eis ementibus recipientibus et stipulantibus integre infrascripta bona, videlicet.

Unum podere cum domo pro domino et pro laboratore et cum terris laboratoriis vintatis olmatis seminatis boscatis et omnibus suis pertinentiis positum in populo sancte marie de antella comunitatis florentie cujus a primo (folgen die Anrainer, dann ommissis) dictus Vannus venditor predictus dedit cessit concessit transtulit mandavit dictis Iuliano et Antonio emptoribus predictis et eorum et cuiuslibet eorum heredibus et successoribus et habentibus vel habituris ius titulum vel causam ab eis vel altero eorum quantumque et qualitercumque et quomodocumque omnia et singula et quecumque jura et rationes reales et personales titulos et directas (?) meras tacitas et expressas ...... (ommissis) constituens dictus venditor et faciens dictos Iulianum et Antonium emptores predictos et eorum et cuiuslibet eorum heredes et successores et alios ut supra premittitur procuratores et de se vel in vicem suam ipsosque ponens in locum et universum ius eiusdem venditoris, ita quod admodo actionibus utilibus et directis et aliis quibuscumque dicti emptores et alii ut supra et quilibet eorum possint et valeant dicta bona empta et eorum quamlibet defendere vindicare prosequi consequi convenire litem et lites auctoribus fideiussoribus et possessoribus bonorum et aliis quibuscumque notificare et confirmare pretium (?) penam dampna expensas et interesse petere exigere consequi et experiri et se bonaque ipsa tueri et omnia et singula alia facere et exercere que et prout et sicut facere poterat et exercere dictus venditor ante presentem vendictionem et contractum et seu facere posset in futurum si presens contractus celebratus omnino foret ...... (ommissis) et ipsos emtores et omnes alios predictos et quemlibet eorum in dictis bonis et eorum dominio proprietate et possessione usu usufructu et fructibus semper et omni tempore judicio et extra ...... (unlesbares Wort) et de facto et quovismodo manutenere defendere et conservare ...... (ommissis). Quam quidem venditionem promissionem jurium concessionem et contractum et omnia et singula suprascripta et infrascripta cedit Vannes venditor predictus pro pretio et nomine veri et justi pretii *florenorum Noningentorum de sigillo* nitidorum omni expensa et gabella et senseria et ad omnes expensas gabellam et senseriam dictorum emptorum quod quidem pretium florenorum noningentorum de sigillo prefati Iulianus et antonius emptores predicti in presentia testium suprascriptorum et mei notarii infrascripti actualiter dederunt et solverunt dicto Vanni venditori predicto ibidem presenti et ad se contrahenti et tantam se quantitatem confitenti et asserenti in florenis sexcentis triginta auri Larg̅. et in auro et libra una et solid. sedicim flor. parvorum pro valuta dictorum florenorum noningentorum de sigillo per ipsos contrahentes ita comuni consensu valutatorum, et de quo quidem pretio dictus Vannes venditor predictus vocavit se bene pagatum tacitum et contentum. De quo quidem pretio dicte partes contrahentes ad invicem convenerunt fore et essere deponendum et ita deposuerunt penes camerarium Monasterii abbatie florentine ibidem presentem et dictum depositum confitentem summam et quantitatem florenorum ottingentorum de sigillo pro uno anno proxime futuro a quo depositario nullo modo removeri possit sine expressa licentia dictorum Iuliani et antonii emptorum predictorum vel eorum heredum et successorum; elapso dicto anno proxime futuro liceat et licitum sit dicto

Vannj venditori dictos fl. ottingentos de sigillo a dicto supranominato depositario removere et illos deponere penes qualumque alium fide et facultatibus idoneum de consensu nihilominus licentia et voluntate dictorum emptorum vel eorum heredum et successorum et non aliter nec alio modo et casu quo inter dictas partes et contrahentes e risorta (sic) aliqua difficultate aut differentia de prodencitate (?) fide et honestate huiusmodi depositarii de tali difficultate et differentia dicte partes et contrahentes stare voluntati declarant decisioni et determinationi officialium montis comunis florentie pro tempore existentium . . . . . (ommissis) a quo depositario postmodum removerj non possit sine expressa licentia et consensu dictorum emptorum vel eorum heredum et successorum ut supra. De residuo vero dicti pretii vz. de florenis centum de sigillo pro residuo totius dicti pretii voluerunt dicti emptores quod dictus Vannus possit et valeat sibique liceat facere suam liberam voluntatem et absque licentia vel consensu dictorum emptorum vel alterius cuiuscumque persone et absque aliqua securitate et cautione et seu fideiussione prestanda. Et cum hoc etiam pacto inter dictas partes et contrahentes apposito ac solempni stipulatione inde legiptime intervenientibus firmato et roborato quod dicti emptores de cetero teneantur et obligati sint solvere et pagare omnes (unlesbares Wort) omnes gravedines imponendas dictis bonis ut supra venditis seu eorum occaxione et predictum Vannem venditorem ab huiusmodi gravedinibus et impositionibus in omnibus et per omnia conservare indempnem et penitus sine dampno ita quod vinum recolligendum super dictis bonis hoc presenti anno sit pertineat et compectat dicto Vannj venditori predicto. Que omnia et singula suprascripta et infrascripta et eorum quodlibet acgerenda (?) per dictum procuratorem factum et constitutum ad dandum et tradendum tenutam et corporalem possessionem dictorum bonorum et alia ut prefertur solempni stipulatione promisit et convenit dictus Vannes venditor predictus dicto Iuliano et antonio emptoribus predictis ibidem presentibus et ut supra recipientibus et stipulantibus in perpetuum firma rata atque grata habere tenere actendere ademplere facere et observare et contra quoquo modo non dare facere vel venire neque dedisse fecisse vel venisse pro se vel alium seu alios in iudicio vel extra de iure vel de facto sub pena et ad penam dupli supradicti pretii et quantitatis solempni stipulatione in singulis capitulis pactis et membris huius contractus et instrumenti in solidum promissa et sub et cum refectione dampnorum et expensarum omnium et interesse litis . . . . . (ommissis). Cui quidem Vannj venditori predicto precepi ego Petrus iudex ordinarius notariusque publicus infrascriptus pro guarantigia vice et nomine iuramenti prout mihi licuit et licet ex forma et secundum formam statutum et ordinum comunis florentie de guarantigia disponentium, quatenus predicta omnia et singula suprascripta et ut supra per dictum Vannem promissa facta et gesta attendat faciat adimpleat et observet in omnibus et per omnia ut promisit superius contenutum et scriptum est. Rogantes me Petrum notarium infrascriptum ut de supradictis omnibus et singulis publicum conficerem instrumentum unum et seu plura.

Item postea ibidem in continenti eisdem anno indictione et die et loco et coram dictis seu pregatis testibus ad infrascripta omnia et singula vocatis habitis et rogatis.

Prefatj *Iulianus et antonius fratres et filii olim franciscj bartholj stephanj gambertj* emptores supradicti etc. omni modo etc. fecerunt se ad invicem veros et legiptimos procuratores impliciter et expresse ad conservandum et licentiam dandi dicto Vannj venditori supradicto de permutando et convertendo dictum pretium secundum formam et effectum supradicte vendictionis etc. Item ad exigendum pagas montis etc. et summas lucratas quam lucrandas et de chartis faciendis etc. Item ad vendenda etc. dictionanda quecumque credita montis etc. Et generaliter etc. dantes etc. permittentes etc. obligantes etc. rogantes etc.

10. Sangallos Ernennung zum Capomaestro des Palazzo de' Signori.

(Archivio di Stato, Deliberazioni degl' Operai del Palazzo dal 1503 al 1508, Classe VIII, N.o 23, Stanza III, Armadio 2, a c. 36.)

In Dei nomine Amen. Anno domini MCCCCCIIJ indictione 6 et die XVIJ mensis Junij. Actum in populo Sancti Petri Scheradii civitatis Florentie in audientia operariorum palatii adstantibus quatuor ex quinque dictorum infrascriptorum operariorum et presentibus Francisco Thomasii de Giovannis et Larione Silvestri de Nardi civibus florentinis testibus etc.

Cum sit quod alias fuerit et sit electus Bartholomeus Angeli de Bencis legnaiuolus in capomagistrum opere palatii populi florentini ab operariis opere palatii in officio tunc existentibus cum salario emolumentis oblighationibus et aliis in deliberatione et partito de eo facto appositis et contentis, et volens vacare ab dicto officio et in locum eius alius eligetur, constitutus coram officio et operariis palatii predicti in numero sufficienti et in presentia mei notari infrascripti et testium suprascriptorum omni meliori modo etc. dictum officium capi magistri renuntiavit etc. rogans etc.

Item in continenti prefati operarii opere palatii populi Florentini simul in sufficienti numero congregati etc. absente tamen Iohanne Caroli de Cambinis eorum collegha, servatis servandis etc. et omni meliori modo etc. vigore ipsorum auctoritatis deliberaverunt et deliberando eligerunt in caput magistrum et pro Capo magistro opere palatii predicti *Iulianum Francisci de Sancto Gallo* legnaiuolum presentem etc. in locum de dicti Bartholomei in omnibus et omnia et cum emolumentis obligationibus et aliis in dicta ultima electione dicti Bartholomei appositis mandantes etc.

11. Geleitsbrief für die Übersiedelung der Familie Sangallos nach Rom.

(Arch. Vaticano, Brev. Julii II, ann. 2.o t. 23, fol. 686, dd.o 22 octobris 1505.) [1]

Universis et singulis ad quos presentes pervenerint salutem et apostolicam benedictionem. Cum dilectus filius *Iulianus de Sancto Gallo* architectus florentinus familiaris noster e Florentia Romam uxorem et reliquam familiam suam impresentiarum [*sic*] ducturus sit, nos cupientes eundem Iulianum eiusque familiam tutum atque securum iter peragere posse ab omnibusque benigne recipi et tractari, devotionem vestram et vestrum singulos hortamur in Domino, subditis vero vestris et gentium armigerarum capitaneis ac ductoribus expresse precipiendo mandamus; quatenus pro nostra et apostolicae sedis reverencia Iulianum predictum cum uxore et tota familia necnon salmis, bulgiis, valisiis et rebus aliis dummodo mercimonii causa non ferantur, per omnes civitates, terras, passus, portus et pontes ac loca quelibet tam nostra quam vostra, absque alicuius datii, pedagii, gabelle seu alterius cuiusvis indicti vel indicendi oneris solutione libere transire et venire permittatis nullamque eis in persona vel bonis molestiam inferatis, sed potius de scorta et salvo conductu si opus fuerit et requirendum duxerint eis provideatis, quod vestra exinde devotio apud nos et sedem predictam possit non immerito commendari.

[1]) Wir verdanken die Mitteilung gegenwärtigen Dokuments, wie auch des folgenden, der Freundlichkeit EUG. MÜNTZ' und sagen ihm auch an dieser Stelle herzlichen Dank.

12. Erlafs Papst Leos X. betreffs des Giuliano da Sangallo geschenkten Hausplatzes.

(Arch. Secr. Vaticano, Divers. Camer., Anno 1519—1523, fol. 99 r.o et v.o)

Leo papa X. Motu proprio etc. Licet per alias nostras sub forma Brevis litteras sub data Romae etc. XV septembris MDXIIII pontificatus nostri anno secundo dilecto filio *Iuliano de Sangallo*, architectori et familiari nostro, petium unum terrae sive soli situm in burgo Sancti Petri de Urbe in via veteri, intra suos confines, longitudinis undecim et latitudinis quatuor cannarum, sub annuo canone unius librae cerae pro se suisque haeredibus ac successoribus imperpetuum in festo Apostolorum Petri et Pauli annuatim persolvendo, in quo de consensu tamen dilectorum filiorum camerae apostolicae praesidentium aedificare possit, prout in dictis literis latius continetur, quarum tenorem praesentibus pro sufficienter expressis habentes latius continetur, concessissemus, deinde dilecti filii clerici eidem Juliano per patentes literas camerales sub data in Camera apostolica die quarta septembris [*rect. decembris*] dicto anno, consensum praestitissent, idemque Julianus successive dictum situm cum omnibus aedificiis in eo factis, accedente consensu Ioannis Francisci de Sancto Gallo, jus super dicto solo providente, dilecto filio Jacobo Bartholomeo de Brixia, chirurgo et familiari nostro vendidisset, prout publico instrumento latius continetur, tamen lite seu diceria super dicto situ inter praefatos Io. Franciscum de sancto Gallo, filium et haeredem dicti quondam Iuliani ex una, et quemdam Franciscum de la Porta, juxta formam conventionis inter praedictos et aliarum nostrarum literarum sub forma Brevis sub data VI martii 1518, pontificatus nostri anno quinto super dicto petio terrae eiusque juribus et pertinentiis.

Speciali favore dictum Jacobum prosequi volentes, harum serie, motu proprio et certa scientia nostra, non ad ipsius Jacobi seu alterius pro eo nobis porrecte [*sic*] instantiam, sed ex nostra mera voluntate et auctoritate apostolica, volumus et decernimus ac declaramus quod dictus Jacobus suique haeredes et successores imperpetuum dictum situm seu terrae petium sub censu habere et tenere censeantur, quodque dictum canonem ad omnem suam voluntatem solvere, etiam per decem annos vel pauciores etiam, in una tantum vel pluribus anticipare solucionibus possit. Et nichilominus si per se vel ejus successores vel ipsorum aliquem canon praefatus non solveretur, dictum situm sive terrae spatium cum suis juribus seu aedificiis camerae nostrae apostolicae hecidine [*sic*] non judicetur, nec dici possit, sed tantum in omnem casum quod tantum a solucione canonis hujusmodi ipsum vel ab eo jus habentes desisteret ad aliud astringi non possit, nisi ad solutionem dupli canonis decursorum annorum, ita tamen quod post factam hujus modi solucionem ad solitum tantum ut supra teneatur. Mandantes etc. quatenus praemissa omnia et singula observent etc. non obstantibus etc.

Placet et ita motu proprio mandamus.

ANTONELLO DA MESSINA UND DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE KÜNSTLER IN VENEDIG

VON GUSTAV LUDWIG

I. DONNA PAULA, TOCHTER DES ANTONIO DA MESSINA

Bei Gelegenheit der Jubelfeier Gutenbergs hatte Demetrio Marzi eine genaue Bibliographie aller bisher über die Anfänge der Buchdruckerkunst in Italien veröffentlichten Abhandlungen zu der von der Stadt Mainz herausgegebenen Festschrift beigesteuert und am Ende derselben auch noch einige gerade im Staatsarchiv zu Venedig neu aufgefundene, dieses Thema betreffende Dokumente beigefügt.

Bei Veranstaltung von anderen Untersuchungen fand man noch andere, hiermit in Beziehung stehende Dokumente, die bei Gelegenheit des in Venedig im Jahre 1901 tagenden italienischen bibliographischen Kongresses abgedruckt wurden. Ein weiteres Dokument fand sich bei einer von Monseigneur le Prince d'Esling unternommenen Untersuchung, und wird dasselbe mit dessen gütigst erteilter Erlaubnis bei dieser Zusammenstellung benutzt werden. — Endlich fand sich bei speziellem Nachsuchen noch ein die Sammlung mehr vervollkommnendes Schriftstück, so dafs man annehmen durfte, dafs das den vorliegenden Fall betreffende Material nun wirklich vollständig erschöpft wäre.

Obgleich nun dieser Stoff zunächst von grofsem Interesse für die Geschichte des Buchdrucks ist, so dürfte es sich aber auch verlohnen, eine Untersuchung zu veranstalten über die Deduktionen, die sich hieraus für die Geschichte der bildenden Künste in Venedig entnehmen lassen, ferner neu gewonnene Notizen zusammenzustellen über die Art und Weise, in welcher sich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Fremdenkolonie in dieser Stadt gestaltet hatte und wie sich ausländische Künstler in derselben bethätigten.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht eine interessante Frauengestalt, Donna Paula, die Tochter des Antonio da Messina; sie mufs an Schönheit, Geist und Reichtum gleich hervorragend gewesen sein, da es ihr gelang, die bedeutendsten fremden Drucker an sich zu fesseln; nicht weniger als dreimal war sie mit solchen Druckern, zweimal mit einem Deutschen und einmal mit einem Niederländer, verheiratet und wirkte sie so bei der Einführung des Buchdrucks, als Geschäftsteilhaberin, thatkräftig mit.

Ordnen wir nun zunächst ihre Lebensschicksale chronologisch auf Grund der am Ende dieser Abhandlung mitgeteilten Dokumente:

Aus dem ersten Testament (A) der Donna Paula entnehmen wir folgende Notizen: In *erster* Ehe mit Bartolomeo de Bonacio (schwer leserlich) aus Messina ver-

heiratet, gebar sie zwei Söhne, Niccolò (später auch Colle genannt) und Giovanni Antonio. Nach dem Tode des Bartolomeo heiratete sie dann in *zweiter* Ehe den Deutschen Giovanni di Spiera (oder Spira), der im Jahre 1469 als erster von dem Dogen das Privileg erhielt, den Buchdruck in Venedig einzuführen. Von diesem hatte sie eine Tochter, Hieronyma, und einen Sohn, Pietro Paolo. Nach dem Tode des Giovanni di Spira, der schon im Jahre 1470 eintrat, heiratete sie in *dritter* Ehe dessen Teilhaber, den Drucker Giovanni da Colonia. Da, wie auch jetzt noch gebräuchlich, Ehegatten oft kurze Zeit nach dem Eheschlufs ein Testament machen, um die Erbfolge für alle Fälle zu regeln, so können wir vermuten, dafs auch Donna Paula nicht lange Zeit vor dem Datum ihres Testamentes, dem 23. August 1474, ihre dritte Ehe mit Giovanni da Colonia eingegangen war. Auch der zweite Teilhaber der Druckerei, Johannes Manthen von Gerretzhem, wird bei dieser Gelegenheit erwähnt und zum Testamentsvollstrecker ernannt. Es ist jetzt ganz sicher, dafs Johannes Manthen ein Niederdeutscher war und aus Gerresheim bei Düsseldorf stammte, da man sein Testament aufgefunden,[1]) in dem er Legate an dort noch jetzt bestehende Kirchen vermacht; als seine Testamentsvollstrecker erwähnt er unter anderen Gerardum Bonberger de Olanda mercatorem und Ser Gerardum de Avie mercatorem in fontico Teutonicorum. Als Zeuge der Donna Paula fungiert der Guilielminus Ganede de Frizia quondam Boltscus. Leider ist die Schrift des Notars so schwer leserlich, dafs einzelne der Buchstaben nicht sicher sind; ohne Zweifel machen aber die Namen dieser Zeugen einen ganz niederländischen Eindruck.

Das zweite Dokument, in dem die Donna Paula erwähnt wird, ist die Kopie eines Mitgift- und Ehevertrags ihrer Tochter Hieronyma, die sich mit dem Gaspar Aloissi de Islach Episcopatus Cononiensis de Alemania vermählt (B). Da die deutschen Namen nachweislich in diesen Dokumenten, die nicht einmal Originalien, sondern Kopien aus zweiter Hand sind, sehr entstellt werden, dürfen wir aus anderen die deutschen Drucker betreffenden Dokumenten die Vermutung schöpfen, dafs der wahre Name ihres Schwiegersohnes Caspar von Dinslaken (eine Stadt bei Wesel am Niederrhein) lautete und dafs dieser aus dem Bistum Köln stammte. Das Dokument ist vom 12. März 1477 datiert und in Venedig ausgefertigt. Als Geber von 3000 Dukaten wird darin ein Dominus Johannes erwähnt, ohne Zweifel der Stiefvater der Hieronyma, Giovanni da Colonia. Donna Paula verspricht ihrer Tochter den ganzen Anteil an der Druckereigesellschaft, der ihr als ehemaliger Frau des Zuan di Spira zukommt.

Da nun Hieronyma, ohne Zweifel das älteste Kind Paulas aus ihrer zweiten Ehe mit Zuan di Spira, am 12. März 1477 in dem Vertrag über die Mitgift erwähnt wird und am 7. Mai einen Ehevertrag mit Gasparo abschliefst, so können wir vermuten, dafs Donna Paula und Zuan di Spira sich ihrerseits zwanzig Jahre früher, also im Jahre 1457, vermählten. Nehmen wir aber den im Süden und im XV. Jahrhundert nicht so seltenen Ausnahmefall an, dafs Hieronyma im Jahre 1477 blofs 15 Jahre alt war, so hätte Donna Paula vielleicht sich im Jahre 1460/61 zum zweiten Male vermählt. Es ist wohl auch am wahrscheinlichsten, dafs die Eheschliefsung zwischen Zuan di Spira und Paula in Venedig stattfand, und dafs Zuan also in den Jahren 1457, 1460 oder 1461 schon daselbst ansässig war.

Am 29. Mai 1480 mufs Giovanni da Colonia schon tot gewesen sein; da aber unter diesem Datum eine neue Druckereigesellschaft gegründet wurde, die den Namen Zuan da Colonia Nicolò Jenson e Compagni annahm, da die Sachwalter des Verstorbenen aber in diesem Dokument nicht wie sonst üblich Commissarii, sondern Pro-

[1]) Archivio di Stato — Venezia. Sezione Not.e Bartolomeo Grassolario B.a 481, T.o 508.

curatori genannt werden, da ferner Donna Paula nur als relicta quondam messer Zuan de Spira angeführt wird, und es nicht erwähnt wird, dafs sie mit Giovanni da Colonia vermählt war, so konnte man bisher nicht auf die Vermutung verfallen, dafs Giovanni da Colonia damals schon gestorben sein mufste.

Vier Monate später, am 22. September 1480, ist aber Donna Paula sicher schon in *vierter* Ehe mit dem Drucker Rinaldo vermählt, da wir unter diesem Datum ihr zweites Testament besitzen (C). In diesem nennt sie wieder ihre zwei Kinder aus erster und zweiter Ehe und erwähnt auch die erste Druckereigesellschaft Zuan di Spira und Giovanni da Colonia und die zweite Giovanni da Colonia Nicolò Jenson e Compagni; die Ehe mit Giovanni da Colonia war also kinderlos geblieben.

Dafs dieser Rinaldo wirklich der bekannte Drucker Raynald von Nimwegen war, was Demetrio Marzi nur vermuten konnte, erhellt aus dem dritten Testament der Donna Paula vom 4. Oktober 1488, indem sie ihren Mann mit vollem Namen nennt (D). Unter diesem Testament hat sich ein flandrischer Händler mit Arazzi als Zeuge unterschrieben. Diese kostbaren Teppiche bildeten um diese Zeit einen sehr wichtigen und bedeutenden Importartikel von Flandern nach Venedig.

Kurz vor dem 25. Januar 1511 (2) war Gasparo da Colonia, der Schwiegersohn Paulas, gestorben. Hieronyma macht im September dieses Jahres ein Testament,[1]) aber weder in diesem, noch in den Erbschaftsangelegenheiten wird der Donna Paula Erwähnung gethan; so können wir vermuten, dafs diese schon gestorben war. Wie wir sehen, war der Lebenslauf der Donna Paula in Venedig ein ungewöhnlich wechselvoller; versuchen wir nun, was für Schlüsse wir aus diesen gegebenen Daten in bezug auf das Vorleben Paulas ziehen können.

Wir mufsten annehmen, dafs Donna Paula ungefähr um das Jahr 1459 Zuan di Spira heiratete; sie war damals Witwe und hatte zwei Kinder.

Wir sind überhaupt gezwungen, anzunehmen, dafs sich Donna Paula zum ersten Male noch sehr jung verheiratet hat; nehmen wir nun weiter an, dafs Bartolomeo da Messina, ihr erster Mann, kurz nach der Geburt des zweiten Kindes gestorben wäre, so hätte Paula, als sie Zuan di Spira heiratete, vielleicht 23 Jahre gezählt und liefs sich somit ihr Geburtsjahr ungefähr um 1437 festsetzen. Somit stände denn auch der Annahme nichts im Wege, dafs Antonio, der Vater der Paula, ungefähr im Jahre 1414 das Licht der Welt erblickt hätte.

In ihrem zweiten Testament vom 22. September 1480 erwähnt Donna Paula ihren Vater, sie nennt sich *filia quondam domini Antonii de Messina*; sie sagt »quondam«, also war ihr Vater Antonio im Jahre 1480 schon gestorben.

Sie sagt aber nicht, dafs er Maler war. Betrachtet man aber zunächst das Milieu, in welches Donna Paula nach ihrer Übersiedelung nach Venedig versetzt wurde und in dem sie in der Folgezeit eine so bedeutende Stellung einnahm; sucht man sich ferner die Beziehungen des Occidents (ponente) zu Venedig in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen und die Bedingungen und Umstände zu begreifen, unter welchen occidentale Künstler und Kunstweisen um diese Zeit ihren Einflufs ausübten, und hält man schliefslich mit diesen Ergebnissen nicht nur die über den Maler Antonello da Messina sicher bekannten Daten, sondern auch die über ihn zuverlässig überlieferten Angaben zusammen, so kann man kaum der Versuchung widerstehen, Antonio, den Vater Donna Paulas, mit dem Maler Antonello da Messina identifizieren zu wollen.

[1]) Sez. Not.e Not. Priamo Busenello B.a 66, T.o 223.

Am wahrscheinlichsten ist es, dafs Donna Paula mit ihrem Gemahl, Bartolomeo da Messina, kurz nach 1455 in der Weltstadt Venedig, dem Ziel so vieler unternehmender Geister, eingetroffen war. Vermutlich waren sie als Ortsfremde in die so sehr zahlreiche Gesellschaft der Landesfremden geraten; so erklärt es sich, dafs Paula nach dem frühzeitigen Tode Bartolomeos den Deutschen Zuan di Spira heiratete, dessen Bekanntschaft sie vielleicht schon seit längerer Zeit gemacht hatte und der gewifs schon mehrere Jahre, ehe er zu dem Buchdruck überging, in Venedig wohnte. Diese Vermutung ist jedenfalls naturgemäfser als etwa die Annahme, dafs die Ehe in Deutschland geschlossen worden wäre.

II. ZUSTAND DES BUCHGEWERBES IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES XV. JAHRHUNDERTS

Zuan di Spira erhielt am 18. September 1469 als Erster vom Dogen Cristoforo Moro das Privileg, Bücher in Venedig zu drucken,[1]) und auch von anderen italienischen Städten wird berichtet, dafs dort schon ansässig gewesene Deutsche zu dem neu entdeckten Erwerbszweig übergingen; deshalb ist die Annahme, dafs Zuan di Spira schon seit Jahren vielleicht in einem dem Buchgewerbe zugehörigen Berufe in Venedig thätig war, nicht auffallend. Betrachten wir nun die Kreise näher, in die Donna Paula gelangt war, und speziell zuerst den Zustand des Buchgewerbes vor Einführung der Buchdruckerkunst überhaupt und sehen wir, inwieweit Deutsche und Landesfremde dabei beteiligt sind.

Da sind nun zunächst die Schreiber. Die Meisten stammen natürlich aus Venedig und aus anderen Teilen Italiens; es wird aber doch auch ein Niederdeutscher, Wilhelm von Köln, erwähnt.[2]) Dafs diese Schreiber gelegentlich die Kunst der Miniatur ausübten, ist wahrscheinlich; sicher wissen wir es von dem Meister Blanchinus, der sich selbst Schreiber und Miniaturist nennt.[3]) Auch von Jacobellus Bissolo, einem Vorfahren des Malers gleichen Namens, der sich »Scrittor di Mariegole« nennt, dürfen wir annehmen, dafs er diese von den so überaus zahlreichen Konfraternitäten so viel gebrauchten Bücher komplett mit Illustrationen lieferte.[4]) Aufser den zahlreichen, aus anderen italienischen Gegenden stammenden Miniaturisten haben wir auch Landesfremde, so den Deutschen Enrico pictor cartarum del fu Corradino, der sich vielleicht

---

[1]) Fulin Rinaldo, Archivio veneto I, 160.

[2]) 1476, 17 novembre. — T.s Ego Guielmo scriptor de Colonia ...
(Sez. Not. Bartolomeo Grassolario. B.a 479 Prot.o c.e 13.)

[3]) 1418, 15 aprilis. — T.s Magister blanchinus scriptor et miniator Sancti Paterniani.
(Not. Baffo Ambrogio. Test.i B.a 564.)

[4]) Em. Cicogna: Inscriz. venet.

1408, 26 octobris. — T.s Jacobellus bisuol scriptor condam Ser Andree de confinio Sancti Vitalis ...
(Miscell. Notai diversi — Brani di protocolli N. 114 B.a 7.)

1411, 11 septembris. — Ego Jacobellus bissolo scriptor Sancti Pauli testis scripsi.
(Miscell. Notai diversi — Not. Zuffi Luca B.a 6.)

1443, 9 augusti. — T.s Ser Jacobellus bissolo condam Ser Andree de confinio Sancti Antonini.
(Sez. Not. Cristiano Anastasio B.a 464 prot. c.e 5.)

1445, 31 Julii. — T.s — Jacobellus bisuol scriptor Sancti Antonini.
(Sez. Not. Tomei Tomaso B.a 1239 N. 618.)

vorzugsweise mit der Herstellung von Spielkarten beschäftigte,[1]) und Antonius Musser.[2]) In den Inventaren der Nobili wird manches Mal ein »officieto della Vergine miniato, francese« erwähnt; so darf ein Repräsentant der Nation, die schon Dante als Hauptmeister der Kunst pries, nicht fehlen: Roger Durant, Sohn des Guillaume, aus der Normandie.[3]) Dann haben wir wieder die Deutschen Hans von Freiburg und den Zuan Todeschino.[4]) Dafs nun diese Miniaturisten wirklich zu dem Buchhandel übergingen, können wir an dem aus einer berühmten Miniatorenschule stammenden Alberto da Verona deutlich beobachten. 1485 nennt er sich Miniator, 1494 ist er schon Buchhändler, hat aber immer noch die alte Kunst beibehalten, denn 1505 wird er wieder abwechselnd Miniator und Buchhändler genannt.[5])

Während es nun sicher ist, dafs in anderen Ländern in der Anfangszeit die Holzschnitte in den Büchern in der Regel mit Farben ausgemalt wurden, sollen sich in den Bibliotheken in der That nur sehr wenige bemalte venezianische Holzschnittwerke erhalten haben, so dafs also Venedig in dieser Beziehung eine Ausnahmestellung einnehmen würde.

Auf den Umstand des Erhaltenseins oder Nichterhaltenseins einer Kunstübung irgend welcher Art aber weitgehende Schlüsse über die Ausdehnung derselben zur Zeit ihres Entstehens zu basieren, wird immer eine mifsliche Sache sein, solange sich so viele Ursachen, die bei der Erhaltung oder Zerstörung von Kunstwerken mitwirkten, der Berechnung entziehen. Es ist daher vielleicht von Interesse, einen kleinen Auszug aus dem Inventar einer 1554 verstorbenen Buchhändlerwitwe zu beachten, aus dem sich selbst in dieser späten Zeit doch noch eine lebhafte Beziehung zwischen der Malerei und dem Buchhandel zu ergeben scheint:

1554, 2 novembre: Inventario de tuto quello se ha ritrovato in la casa dove habitava la q.m d.na Lugrezia relicta m.ro *Domenego di Soresini, libraro* in Venezia posta nella calle delle acque della contrà de San Zulian ...

Farbenkiste des Buchhändlers:

In una cassa depenta rosa. Azuri et verde azuri de piu sorte, et lacha de grana: 60 sacheti de verde azuro pesa L. 65 con el sacco quali sono in uno sacheto;

---

[1]) 1444, 16 decembris. — T.s Magister henricus pictor cartarum quondam Conradi Sancti Johannis.
(Sez. Not.e Cristiano Anastasio B.a 464.)

[2]) 1449, 1 augusti. — T.s Ego Antonius musser miniator.
(Sez. Not. Gruato Nicolò B.a 576 prot. 139.)

[3]) 1454, 9 augusti. — T.s Rogerius durante quondam Gulielmi de Normandia miniato.
(Sez. Not. Tomei Tomaso N. 602 B.a 1239.)

[4]) (Sez. Not. Colonna Natale B.a 360 Protocollo.)
(Sez. Not. Ranemi Bernardiuo B.a 839.)

[5]) 1485, 10 octobris. — T.s Ego Albertus de Verona meniator testimonio subscripsi.
(Sez. Not. Lorenzo Stella n.o 876.)

1494, 14 augusti. — T.s Ego Albertus de Verona librario de contrata Sancti Juliani testis rogatus et iuvatus scripsi, die 14 mensis augusti 1494.
(Sez. Not. Taienti Lodovico N. 317 B.a 956.)

1499, 29 Junii. — T.s Ego Albertus de Verona librarius testis.
(Sez.e Not.e Lorenzo Stella n.o 248, B.a 875.)

1505, 10 octobris. — T.s Ser Albertus de Verona quondam Domini Jacobi miniator, de dicto confinio Sancti Juliani.
(Sez. Not. Bernardo Cavagnis n.o 375, B.a 271.)

20 sacheti de verde azuro pesa L. 16 con el sacco;
25 sacheti de azuro pessa L. 60 con el sacheto;
27 sacheti de azuro pessa L. 55 con el sacheto;
43 sacheti de azuro pessa L. 23 1/2 con la caseletta parte vuoda: tuldi pesadi alla grossa;
4 scatole de laca de grana pesa L. 6 1/2 con le scatole;
1 scatola de goma e lacha de verzia pesa L. 2 con le scatole — tuti alle grossa.

In der That findet man diese Farben Blaugrün, Blau und Karminlack in Verbindung mit Gold häufig auf den gemalten Bordüren italienischer Holzschnittwerke vor.

Auszug aus dem *Bücherinventar* unter Hinweglassung aller profanen Werke:

57 breviarii de S.ta Lena de Monte oliveto desligadi.
110 officieti diversi desligadi longhi.
27 officieti con *frisi* in ottavo. (Bordüren)
22 officieti con *quadredi.* (kleine Holzschnitte)
Tre officii longent.i
Nove q.ni Salterij in ottavo.
Sie quaderni Salterij in quarto.
Sie diurni de Santa Elena.
3 Breviarij de Santa Lena piegadi.
Uno Breviario de Santa Lena ligado.
Uno diurno ligado in roan.
Uno officio con le *charte indorade* in tavole.
Uno Salmista ligado in corame roan.
Quattro breviarij de Santa Lena ligadi in corezze et doradi.
Uno officio de Santa Maria ligado.
Uno mazzo de Salterij in una cassa sotto le Scansie.
221 Salterij da puti in uno mazzo in ditta cassa.
Uno mazzo de officii longetti in ditta cassa.
24 Salterij ligadi da puti tutti in ditta cassa.
120 Salterii in quarto in ditta cassa.

Instrumente zur Buchmalerei:

In una casselletta de botega.
Do denti da porcho.
Do pezzi de ferro da lavorar su le *carthe d' oro.*
Do pezzi de porfido, uno grande et uno picolo.
Robe, qualle si atrova apresso de si el sovascritto Ser *Ambroso fiolo* della ditta defunta qual sta fuora di casa et prima — (omissis).
Una cassella da colori in foza de libro:
Quatro masenini da colori. (Reiber)
Do piere de porfido da massenar collori.
Uno penariol. (Federköcher)
Una cassella da letto con mezz' onza de vernise.
Uno *Furioso* in quarto, uno *Petrarcha.*
Uno Petrarcha desligado.
Uno fasso de desegni fra a pena et a stampa.
Tre cavreti, videlicet carthe.

Sehen wir von den sehr zahlreichen, in dem Inventar aufgeführten profanen Werken ganz ab, so bleibt in diesem nur unbedeutenden Geschäft doch noch immerhin eine grofse Masse von religiösen Büchern für den täglichen Gebrauch übrig, die sehr wahrscheinlich mit farbigen Verzierungen versehen waren, die aber durch *Abgreifen* einem baldigen Ruin ausgesetzt waren und von denen sich gewifs kein einziges bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Wie aus den Schlufsbemerkungen des Inventars hervorgeht, scheint sich der Sohn Ambrogio besonders mit dem Bemalen der Bücher beschäftigt und die reichhaltige Farbenkiste des Vaters in Anspruch genommen zu haben. Dafs der Buchhändler Soresin nicht nebenher mit Farben handelte, ist aufser Frage, die Farbenhändler gehörten zur Gilde der Krämer und führten den Beinamen *de coloribus*; es haben sich Inventare ihrer Geschäfte erhalten und werden wir dieselben bei einer späteren Gelegenheit besprechen.

Von dem Sohn Ambrogio hat sich nun in der That ein Testament erhalten, er nennt sich Miniator, ist aber nicht in der Malerschule eingetragen.[1]) Es ist dieser Fall wieder ein Beispiel wie der des obenerwähnten Alberto da Verona, der das Miniatoren- und Buchhändlergewerbe zu gleicher Zeit ausübt. Möglicherweise besorgten die Buchhändler das Ausmalen der Bücher und waren daher bei den für den Export bestimmten Exemplaren die Bordüren und Holzschnitte von Farben frei. Von dem Drucker Bernardino Benalio aber wissen wir, dafs er sich in der That mit der Färbung von Holzschnitten beschäftigte.[2])

Es haben sich in den Inventaren auch manche alte Bücherverzeichnisse erhalten, meist sind sie aber sehr kursorisch abgefafst. Vom 18. November 1546 besitzen wir aber ein ausführlicher abgefafstes Bücherverzeichnis des sehr wohlhabenden herzoglichen Secretairs Pietro Bressano, in diesem werden erwähnt:

Epistole (di Lorenzo Valla) coperte en tavole con cuoro lavorato, della stampa del Janson miniate,

Sallustio historico con stampa del Janson legato in tavole con fondello, miniato,
(Fondello ist ein rundes Metallschild in der Mitte des Buchdeckels)

Commentarij de Cesare ligati ut supra (tuttode cuoro voan) indorate le charte.[3])

Es kamen also gewifs gute alte Ausgaben profaner Werke, die mit Vergoldung und Miniaturen versehen waren, in Liebhaber-Bibliotheken reicher Leute vor.

Die Miniaturisten bildeten eine Unterabteilung (Colonello) der Malerschule und mufsten als Probearbeit einige Heiligenbildchen herstellen; diese waren vor Erfindung des Holzschnittes ein wichtiger Gebrauchsartikel. Die auch Miniasanti genannten Künstler lieferten an unzählige Schulen und Kirchen diese Pergamentblättchen, welche dann in grofsen Quantitäten als Geschenke an die Andächtigen abgegeben wurden. Sie hatten Bottege mit Aushängeschild (insegna), meist in der Pfarrei S. Giuliano. Aufser zur Herstellung von Heiligenbildern, Spielkarten, Illustration von Mefsbüchern, Choralbüchern und profanen Werken wurden sie in Venedig auch viel zur Ausschmückung der in grofser Anzahl zur Ausgabe gelangenden Staatsurkunden, der sogenannten Ducali, verwendet. Aus späteren Jahrhunderten haben sich in Sammlungen noch viele mit Miniaturen geschmückte Privilegienbriefe des Dogen oder des Senates erhalten. Wenn eine junge Dame den Schleier nahm und in ein Kloster eintrat, so wurde die

[1]) 1566, 8 junii — Test.... Io Ambrosio del quondam Domenego Soresin miniator habita al presente a San Antonino in corte della Ca. Foscarini.
(Sez. Not. Giov. Figolini B.a 442 C.a 808.)

[2]) B. Cecchetti: Arch. venet. T. XXXIII. p. 538.

[3]) Sez. Not. Miscell. Not. divers. Invent. B. 37.

Einladung zu der Feier mit Miniaturen geschmückt herausgegeben. Ebenso erhielten Wohlthäter von Klöstern von den Brüdern eine mit Miniaturen geschmückte Art von Bescheinigung, in der sie das Privileg erhalten, an dem Schatz der guten Werke des Ordens teilzunehmen. In der That mufs der Geschäftsumsatz ein beträchtlicher gewesen sein. Aus einer Periode, in der die Kunst schon sehr im Rückgang war, 1586, hören wir, dafs die beiden Brüder Francesco[1]) und Matio[2]) Moro an dem Nobile Niccolò Querini einen stillen Geschäftsteilhaber hatten, der 1700 Dukaten Kapital in das Unternehmen eingeschossen hatte.

Sehr häufig findet man schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Namen mit dem Zusatz *a cartis, dalle charte* oder *chartolarius*. Ohne Zweifel bedeutet dieser Ausdruck zunächst Papierhändler; jedenfalls aber hatten diese aufser in Pergament gebundenen Büchern, auch Schreibmaterialien, Heiligenbilder als Miniaturen und Holzschnitte und auch Spielkarten, miniierte sowohl als auch gedruckte, im Verkauf. Leider besitzen wir aus dem XV. Jahrhundert kein Inventar eines solchen Geschäftes; aus dem XVI. Jahrhundert aber haben wir eine kurze Angabe über den Inhalt einer solchen Bottega.

Die primo mensis Februarii 1535. Inditione 8: Inventarium rerum et bonorum omnium q.m Ser Jacobi Chartularij in confinio Sancti Moysi filii quondam ser Bernardi etc.

Omissis.

Adi 11 Zener. 1534 in Venetia.

Questi sonno i lavori che sonno in casa et *botega* fatti et compidi de piú sorte, zové: carte grande et *triomphi grandi,* et *trionfi pizoli* et altre sorte che acade alla botega costo de cavedal in tutto *con le charte stampade* e da *stampar* e *cartoni incartonadi,* come per la poliza che è apresso de mistro Hieronimo fo fiol de mistro Jacomo *cartoler* appar per l' amontar in tutto Lire dusento e disnuove e soldi nuove — val. L.e 219. s.i 9.

Item li sonno *le stampe* et *forme* che sonno al vadagno per l' amontar de ducati vintiun e mezo.

Omissis.

(Venezia — Archivio di Stato — Sezione Notarile. Miscellanea Notai diversi — Inventari. B.a 36.)

Überraschend ist es zu sehen, dafs der Cartularius immer noch Drucke nach den Triumphen des Petrarca zum Verkauf hat, die unter den Inkunabeln des Holzschnittes schon eine gewisse Rolle spielen. Die Holzschnittformen, die erwähnt werden, waren wahrscheinlich schon sehr alt; es ist ja bekannt, dafs man in den Büchern der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts noch die graziösesten Holzschnitte aus der Zeit des Quattrocento findet. Auch aus Testamenten der Heiligenbildverkäufer kann man entnehmen, dafs die Blöcke von Vater auf Sohn weiter vererbt wurden. Die grofse Anzahl dieser Darstellungen, die sich erhalten hat, und die lange Zeit, in der sie im Gebrauch geblieben, lassen vermuten, dafs dieselben vielleicht einem uns jetzt unbekannten sozialen Zweck dienten, etwa als eine Art profaner Heiligenbilder zu Gratulationen oder etwas Derartigem. Es ist bekannt, dafs in Florenz bei den Patriziern die Sitte herrschte, Neuvermählten oder Wöchnerinnen einen grofsen Teller zu schenken,

[1]) 1586, 16 Luglio. — Test.o Francesco Moro miniador quondam messer Zuan Antonio da Bressa ...

(Sez. Not. Zuan Andrea Trevisan N. 177, B.a 961.)

[2]) 1597, 29 Maij. — Testam. Mattio Moro miniator, quondam Ser Antonio da Brescia ...
(Sez. Not. Girolamo Luran n. 310, B.a 594.)

den *piatto da parto*, diese waren mit Darstellungen aus den Triomfi des Petrarca bemalt (zwei schöne Exemplare im Viktoria- und Albertmuseum in London), so möchten sich Minderbemittelte mit Holzschnitten beholfen haben.

Deutsche in diesem Gewerbe finden wir im Jahre 1471 zwei erwähnt: Michel de Brunico ser Alberti de Alemania, cartonarius, der seiner Frau Dorothea die Mitgift sicherstellt; als Zeuge erscheint Gasparo de Alemania, cartularius sive librarius.[1]) Dieser letztere dürfte der spätere Schwiegersohn der Donna Paula und Freund des Druckers Hermann Lichtenstein von Köln, Gaspar von Dinslaken, sein; er ist schon ganz zum Buchhandel übergegangen.

Als mögliche Vorzeichner dieser Holzschnitte dürfen wir auch die Sticker nicht vergessen, die gewifs in derselben schlichten Linienführung, wie sie der Holzschnitt-Technik so angemessen ist, Heiligenfiguren und religiöse Darstellungen, Devisen und Tierfriese in Umrifszeichnungen auf ihre kostbaren Stoffe entwarfen. Dafs die Sticker in der That auch wirklich nicht nur mit der Nadel, sondern auch mit dem Pinsel malten, sehen wir an Lazaro Georgii, der sich sowohl Maler als Sticker nennt.[2])

Das prachtliebende Venedig war von jeher für diese Kunst berühmt, und wurden auch deutsche Stickereien, speziell solche in Hochrelief, sehr geschätzt. Von Köln, das mit Cypern in der Herstellung von feinen Goldfäden und Goldborten wetteiferte, stammte der Sticker Angelo.[3]) Der Meister Hans von Ulm blamiert sich sehr, als er bei dem Priester Aloysius, dem Sohn des Vorhängemalers Albert, das Testament unterschreiben soll, wobei es sich herausstellt, dafs er mit der Nadel gewandter ist als mit der Feder.[4])

Wir dürfen also annehmen, dafs Johann von Speyer, ehe er zum Buchdruck übergegangen war, nicht nur im Kreise von Handel- und Gewerbetreibenden, sondern auch in einem solchen von künstlerisch begabten Landsleuten sich bewegen konnte und gewifs nähere Beziehungen zu in- und ausländischen Miniaturisten und Malern hatte. Der Drucker Niccolò von Frankfurt hatte jedenfalls auch Beziehungen zu Künstlern in Murano gehabt, wo Deutsche die Spiegelfabrikation eingeführt hatten und aufser vielen anderen Landsleuten der Glasmaler Giorgio wirkte, denn er heiratete die Tochter eines reichen Glaskünstlers, Jacobo da Cha da Mestre.[5])

---

[1]) 1471, 27 augusti — Michael de Brunico Ser Alberti de Alemania cartonarius, de contrata Sancti Salvatoris rogavit . . . . . cartam dotis . . . . Testes = Ser Gaspare de Alemania cartularius sive librarius in contrata Sancti Salvatoris — Magister Johannes de Alemania pistor in dicta contrata.

(Sez. Not. Cancell.a Inferior. Fr. ab Helmis B.a 96.)

[2]) 1440, 27 januarii — T.s Lazarus Georgii recamator. Sancte Margarite . . . .

(Sez. Not.e Baffo Ambrogio. B.a 563.)

1457, 18 septembris — T.s Ser Lazarus Georgii pictor in San Paterniano.

(Sez.e Not.e Francesco Grassi n.o 168 B.a 531.)

[3]) 1444, 7 augusti — T.as Angelus darimo recamator. T.as Ser Angelus de Colonia recamator testis subscripsi.

(Sez. Not. Francesco Grassi n.o 122 B.a 531.)

[4]) 1483, 25 junii — Testamentum presbiteri Aloysii olim filii Ser Alberti pictoris . . . . . Io anzolo de farfengo da Chremona rechamador testis subscripsi — Fuit etiam presens ad suprascriptum codicillum *Magister Johannes Dolmo de Alemagne* rechamador in apotheca cum prefato Angelo in contrata Sancti Silvestri super campum Sancti Apollinaris qui in finem dixit se nescire scribere et ita non subscripsit.

(Sez. Not. Antonio Grasselli n.o 131 B.a 508.)

[5]) Sez. Not. Priamo Busenello B.a 66. n.o 320, n.o 12, n.o 182.

III. EINIGE NOTIZEN ÜBER DIE FREMDENKOLONIE

Henry Simonsfeld[1]) hat in seinem Buche über den Fondaco dei Tedeschi das Leben der Deutschen daselbst anschaulich geschildert; es war ihm aber nicht vergönnt, die Akten des Notariatsarchives zu durchmustern, denen wir manche Züge über das intime Leben der Fremdenkolonie ablauschen können und aus denen in der überzeugendsten Weise hervorgeht, dafs die Beziehungen der niederrheinischen Deutschen, Holländer und Flamen die engsten waren. Auch die Venezianer konnten in den Sprachen und Sitten wenig Unterschied bemerken. Das prächtige, wohl noch in Venedig gemalte Portrait von der Hand des Rheinländers Stephan von Kalkar im Louvre stellt seinen Landsmann, einen Sohn des berühmten Bürgermeisters Arnold Brauweiler von Köln, dar. Als nun ein Nachkomme desselben in Venedig stirbt, hält der sprachkundige Notar dessen in kölnischer Mundart abgefafstes Testament für flämisch und übersetzt es als solches.[2])

Man traf sich im Fondaco, wo nicht nur Süddeutsche, sondern auch Holländer und Flamen abstiegen, in der Kirche von S. Bartolomeo, in den beiden Bruderschaften, der von St. Leonhard und der der Mutter Gottes in S. Salvador, welchen beiden die meisten Landesfremden germanischer Rasse ohne Unterschied angehörten. Bei den trinkkräftigen Germanen spielten natürlich die Wirtshäuser, die meist auch von Deutschen und Niederländern gehalten wurden und in welche die Venezianer nicht hineingehen durften, eine grofse Rolle als Sammelpunkte der zugereisten Pilger und Künstler und der einheimischen Fremdenkolonie überhaupt.

Da ist allen voran zunächst das »deutsche Haus«, auch »St. Georg«, »zur Flöten oder Pöllten« und auch »zur Trinität« genannt; der Wirt derselben war der Frankfurter Peter Ugelnheimer (so lautet der Name richtig nach den Dokumenten im Frankfurter Stadtarchiv). Sein vielfach bis zur Unkenntlichkeit verballhornter Name erscheint auch in zwei Dokumenten Donna Paulas als Ulgemer und Ugelneymer, da er mit Nikolaus Jenson und dem Frankfurter Handelsagenten Johannes Rauchfafs eine Druckerkompagnie gegründet hatte, die sich im Jahre 1880 mit der Donna Paulas verband. Da haben wir noch den »Krebs« mit dem Peter, Sohn des Andreas von Deutschland, als Wirt, den »Spiegel« und den »Schwarzen Adler«. Als der Jakob von Gent, Wirt des berühmten »Weifsen Löwen«, gestorben war, kamen zur Inventaraufnahme alte Kunden: der Daniel Bomberger von Antwerpen, Nikolaus Lorenz von Brabant, Neffe des Lorenz Chulier von Antwerpen, Andreas Maier von Venedig und der deutsche Schuster Heinrich; der Kaufmann Jacobino de la Cecha de Odenarum (von Oudenaarde?) war verhindert zu kommen.[3]) Vittore Carpaccio hat eins dieser Wirtshäuser am Rialto auf seinem Bild »Die Heilung des Besessenen durch den Patriarchen von Grado« dargestellt; es ist dies der »Stör« an den Fondamenta del Vin. Mit so glücklichem Realismus ist das Aushängeschild gemalt, dafs man selbst die Fischart deutlich erkennen kann.

Die angesiedelte Fremdenkolonie bestand aus Gewerbetreibenden aller Art, besonders zahlreich waren die deutschen Schuhmacher mit eigenem Hospital in San Samuele, die deutschen Bäcker mit eigener Konfraternität und viele Wollen- und Barchentweber. Zum Kunsthandwerk gehörig, übten viele Holzschnitzer, Lautenfabrikanten und Gold-

[1]) Op. cit. Vol. II.
[2]) Sez. Not. Alessandro Basso B.a 123, C. 21.
[3]) Sez. Not. Miscell. Notai diversi. — Inventarii B.a 34.

schmiede ihren Beruf aus. Auch viele tüchtige deutsche Kriegsleute zog der Reichtum Venedigs an, darunter auch Waffenschmiede, wie den Bulfardus von Bornich.[1] Zu den Kriegsleuten müssen wir auch die Pfeifer rechnen, die die flandrischen Galeeren auf ihrer langen Reise durch die Meerenge von Gibraltar begleiteten.[2] Grofsartig mufs es in der »Flöten« hergegangen sein, wenn diese mit den flandrischen Kaufleuten ihre Reiseerinnerungen austauschten und ein Stücklein aufspielten.

Diese angesiedelten Deutsche und Niederländer scharten sich zumeist in der Gegend des Fondaco und in den anstofsenden Pfarreien zusammen, in S. Giovanni Crisostomo, in S. Bartolomeo, wo deutsch gepredigt wurde, in S. Salvador, wo sich zwei deutsche Bruderschaften versammelten, in S. Luca und in S. Paternian, letzteres seit ihrem ersten Auftreten und noch auf Jahrzehnte hinaus der Hauptsitz der deutschen Drucker.

Die Akten einiger Notare, die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in S. Luca praktizierten, geben uns viel Aufschlufs über das Leben der Fremden. Auch ein deutscher Notar, Stephan Landolt aus Regensburg, amtierte um diese Zeit in Venedig. Leider haben sich von seinen Akten nur fünf kleine bedeutungslose Pergamentblättchen erhalten; aus einer anderen Quelle aber hören wir, dafs er 1476 dem Meister Heinrich Terenus incisor diamantium beigestanden,[3] demselben, dessen Unterschrift vom Jahre 1473, 15. November: »Ser Henricus Terenus de Colonia, aptator diamantum« wir besitzen.[4]

Zu einer richtig stabilierten Kolonie im Auslande gehört aber nicht nur ein Geistlicher und Notar, auch ein Arzt mufs sich da niederlassen. Einen solchen finden wir in der Person des Heinrich von Köln in S. Luca. Am 9. Oktober 1474 ist aber der Herr Doktor selbst krank und glaubt, sein letztes Stündlein sei gekommen. Mit Wehmut gedenkt er der Frau Katharina in der Frezzeria und des Hieronymus Gianni, die weder das Honorar noch die Medizin bezahlt haben; der Apotheker soll dies Geld dann für die Erben einziehen. Der internationale Charakter seiner Praxis kommt noch deutlich dadurch zum Ausdruck, dafs zwei Spanier, Aloysio Floriano und Perotto Oliviero, von Valencia mit anderen an seinem Krankenbett versammelt sind.[5] Diesmal

---

[1]) 1475, 11 Septembris. — T.s Magister Bulfardus de Bornich partium Alemania, clibanarius de confinio Sancti Luce Venetiarum.

(Sez. Not. Test.i Bonicardi Girolamo n.o 59 B.a 68.)

[2]) 1437, 20 Junii. — Testam . . . . Ego Anzelinus quondam ser Johanis de Alemania piffarus de confinio sancte Marie Matris Domini . . . . iturus ad partes Flandrie cum gallis presentis mute capetanius dmus Marinus Mozenigo . . . . esse volo fideicommissarios . . . ser Johanem Pifarum de Bresia socium meum, ser Johanem de Bertoldo pistorem et ser Bart.o piffarum . . . . . Residuum . . . . dimitto Anne de Alemana, que ad presens moratur mecum in domo . . .

(Sez. Not. Baselio Baffo B.a 732 c.e 29.

[3]) 1477 (m. v.), 25 februarii. — Dona Lucie relicta magistri Henrici Tereni incisoris diamantium comprobavit de sua repromissa . . . . . . cum uno instrumento doctis facto et in publicum redacto manu ser Stephani Landolt publici imperiali auctoritate notarii 1467 indictione XV die 20 februarii.

(Giudici del proprio — Vadimonii 8 c. B.a 14.)

[4]) Sez. Not. Cancell. Inf. Francesco ab Helmis B.a 76. Protocollo 113 c.e 72.

[5]) 1474, 9 Octobris. — Domo habitationis magistri Herigi cerusici posita in contrata sive Parochia Sancti Luce.

Ibique egregius medicine doctor magister Herigus condam magistri Iohannis de Alemania . . . . . . fecit suum testamentum . . . .

Testes = Perolto Oliverio de Valentia. Aloysio Floriano de Valentia.

(Sez. Not. Lorenzo a Turre B.a 1062.)

ist es aber noch gnädig abgegangen, und kann der Herr Magister seinen Beruf wieder aufnehmen. Im Jahre 1478 behandelt er eine flämische Dame, Susanne, Tochter des Peter Barzi aus Flandern und Gemahlin des Bartholomäus von Flandern, in S. Luca wohnhaft; diese macht ein Testament, in dem sie des Gerardus von Köln, des Nazarenus (?) und des Kaufmanns Heinrich von Köln im Fondaco gedenkt. Sie vermacht auch den deutschen Bruderschaften Legate und erwähnt noch die Lea, Witwe des Meisters Most von Köln.[1]) Der Herr Doktor hat sich zugleich mit Andreas Kuffufs, Sohn des Heinrich von Antwerpen, als Zeuge unterschrieben. Der alte Kuffufs starb in Venedig im Jahre 1460 und hatte eine Kammer im Fondaco; er war nicht von Köln, wie Simonsfeld meint, sondern von Antwerpen.[2]) Auch die deutsche Frau Margaret von Tote, Schwiegermutter des Schusters Heinrich von Sachsen, starb im Jahre 1460 in der Pfarrei S. Paternian; als ihre Testamentszeugen fungieren der Goldschmied Johannes von Nürnberg und ein Holländer, der Kürschner Nikolaus von der anstofsenden Pfarrei S. Luca.[3]) Dort war Florimon, Sohn des Giovanni da Francia, Geistlicher.[4]) Sein Bruder war Schneider in S. Giuliano,[5]) der alte Giovanni war derjenige Maler, welcher die Fassade der Cà d' oro mit bunten Farben bemalt hatte; seine Frau stammte aus der Maler- und Miniaturistenfamilie Cortese in S. Luca.[6]) Florimon aber war mit den Balbis[7]) befreundet, einer ausgedehnten

[1]) 1478, 6 Juni. — Test.um — Suxana filia quondam Petri Barzi de Flandria uxor ser Bartholomei de Flandria de confinio Sancti Luce.

T.es: Ego Magister Henricus de Colonia medicus eram presente pro teste, et manu propria scripsi, habitator in contrata Sancte Luce in Veneciis —

Io Andrea Kuffus fio de ser Rigo de Anversa de la contrada de San Lucha testimonio.

(Sez. Not. Bartolomeo a Vegiis B.a 1040.)

[2]) 1462, 5 Maii. — Ego Henricus Covos negotiator in fontigu Teotonicorum de confinio Sancti Bartholomei . . . volo fidei commissarios Chozoe Scal de Gilga civem Colognensem et Enrichum Most et Nicolaum de Olandia . . . dimitto Anichino filio ser Ioannis de Lara daneoso florenos quinquaginta . . . . . filio meo Andree florenos octingentos . . . .
T.is ser Henricus Vanbab suo iuveni.

(Sez. Not. Lorenzo a Turre B.a 1062.)

[3]) 1460, 10 octobris. — Test.um Margarita uxor Teodorici *de Tote* de confinio Sancti Paterniani . . . .

Testes = Magister Ioannes de Norimbergo orexe del confinio de S. Luca. — Magister Nicholaus Varotarius quondam Teodorici de Holandia.

(Sez. Not. Lorenzo a Turre B.a 1062.)

[4]) 1474, 4 junii. — Test.um Ego Polisena uxor magistri Marci Balbi pictoris de confinio Sancte Luce. T.es Florimon clericus S. Luche et filius magistri Iohannis de Francia.

(Sez. Not. Lorenzo a Turre B.a 1062.)

[5]) 1476, 4 novembris. — Test.um Ser Henricus quondam Iohannis de Francia sartor habitans Venetiis in confinio Sancti Iuliani . . . .

(Sez. Not. Bonicardi Girolamo n.o 118 B.a 68.)

[6]) 1405, 17 junii. — Test.um Ego Franceschina uxor Magistri Iohannis de Francia volo meos fidei commissarios ser Marcum Cortexe patrem meum . . . .

(Sez. Not. Pietro Zane B.a 1254 n.o 5.)

1404 (5), 7 februarii. — Test.um Ego Marcus Cortexe pictor de confinio Sancti Stephani confessoris . . . .

(Sez. Not. Pietro Zane n.o 4 B.a 1254.)

[7]) 1484, 16 martii. — Egregius vir Dominus Dominicus Balbi quondam domini Blasii zoielarius de confinio sancti Pauli de Venetiis . . . .

(Sez. Not. Girolamo Bonicardi n.o 97 B.a 68.)

Künstlerfamilie, deren Mitglieder teils als Sticker, Goldschmiede und Maler in S. Luca thätig waren.

Grofsartig entwickelt sich der venezianische Buchhandel unter Vermittelung der Kaufleute des Fondaco; von Spanien, wo der Bartholomäus von Frankfurt Geschäfte macht, bis nach Ungarn, wo der Peter Ugelnheimer Schulden einzukassieren hat, erstreckte sich der Exporthandel mit Büchern.

Aufser den vielen aus Köln stammenden Druckern und aufser dem vierten Mann Paulas, dem Raynald von Nimwegen und dessen Sozius Theodor von Rheinsburg, finden wir noch folgende *niederländische* Namen in den Listen verzeichnet, welche die Bibliographen über die venezianischen Inkunabeldrucker aufgestellt haben: Henricus Harlem, Joannes de Liége, Gerardus Barravelt und Fridericus de Egmont.[1])

Zu diesem Kreise gesellte sich noch der tüchtige französische Drucker Nikolaus Jenson und sein Freund Albert von Lothringen, Sänger an der Markuskirche. Dieser war, da alle Nachbarländer unter dem mächtigen Einflufs der flämischen Musiker standen, gewifs in dieser Schule ausgebildet. Der Sängerchor der Markuskirche und seine Kapellmeister haben zu jeder Zeit eine rühmliche Stellung in der Geschichte der Musik eingenommen; im Mittelalter war durch die Erfindung des Kontrapunktes die flämische Schule zu der höchsten Blüte gekommen und hat auch immer nach Venedig tüchtige Vertreter gesendet. Aus den Akten der Prokuratoren von S. Marco erfahren wir, dafs noch im Jahre 1541 Dominus Jachet Flandrensis zum Organisten der Markuskirche ernannt wird und viel Beifall findet; den Höhepunkt erreicht aber der Einflufs der niederländischen Schule am Anfang des XVI. Jahrhunderts durch die Berufung des grofsen epochemachenden Musikers Adrian Willaert.

Überhaupt hatten sich aber die Handelsbeziehungen zwischen Venedig und Flandern auf das grofsartigste entwickelt. Köln, die grofse Handelsmetropole des Mittelalters, auf der Kreuzung der Strafsen von Paris nach Nishnij-Nowgorod und von Venedig nach Brügge gelegen, vermittelte den über Land gehenden Warenverkehr. Die Kaufleute durften die Ballen in Deutschland nicht öffnen oder zum Detailverkauf ausbieten; so kamen viele Niederländer mit ihren Gütern bis nach Venedig. Noch grofsartiger gestaltete sich aber der Seeverkehr; die Schätze des Orients wurden in Venedig auf die »Galee di Fiandra« umgeladen, die in regelmäfsigen Zwischenräumen, immer mehrere zusammen, die Reise nach Brügge oder später mehr nach Antwerpen antraten.[2]) Auch London wurde berührt; auf der Rückreise waren die Schiffe mit Zinn aus den Minen von Cornwallis und bearbeitetem flandrischen Zinngeschirr, das zum Schmuck der venezianischen Kredenztische diente, mit köstlichem englischen und flämischen Tuch und besonders gewirkten Teppichen beladen und hielten die flandrischen Galeeren in Aiguesmortes, an der Insel Majorka und Sizilien, und waren sie angehalten, den Verkehr von Reisenden und Waren von diesen Orten nach Venedig möglichst zu fördern. Man hat sich bis jetzt noch keinen genügenden Begriff von der Ausdehnung des Handels mit gewirkten Wandteppichen gemacht; selbst geringere Leute

1432 (3), 16 februarii. - Bartholomeus Balbi aurifex quondam. Alexandri . . . .
(Sez. Not. Antonio Gambaro B.a 558.)
1438 (9), 22 januarii. — Andreas Balbi pictor . . . . . .
(Sez. Not. Ambrogio Basso B.a 504.)
1453, 24 octobris. — Iohannes Balbi rechamador.
(Sez. Not. Canc. Inf. Fr. ab Helmis B.a 56.)

[1]) Tessier Andrea Archivio Veneto XXXIV, 193.

[2]) Senato Mar, Rubriche.

benutzten die Arazzi oder Razi als Wandbekleidung, die Reichen und Nobili die kostbarsten mit Goldfäden durchwirkten Sorten, wir müssen dieselben noch einer besonderen Besprechung unterziehen.

Dieser Handel zog natürlich Kaufleute nach Venedig; einer, Vielmo Vairloes de Bulduch (Bois-le-Duc?), *merchadante de ratzi*, hat sich unter einem Testament Donna Paulas als Zeuge unterschrieben.[1]) Aus dem Verzeichnis des Magazins und den Geschäftsbüchern eines anderen flämischen Händlers mit Arazzi, Peter Cordes, ersehen wir, dafs er ausgedehnte Reisen durch Italien machte und auch das Königreich beider Sizilien besuchte.[2])

Auch flämische Teppichwirker kamen nach Venedig; es gelingt schwer, ebenso wie in anderen Städten Italiens, viele Namen von einheimischen Teppicharbeitern aufzutreiben, die Mehrzahl waren eben Ausländer. Interessant ist es auch, dafs in dem Inventar eines Nobile ein Teppichwebstuhl erwähnt wird; die Wirkerei war eine Kunst, die sich in eminenter Weise dazu eignete, in dem Palast eines reichen Kunstmäcens ausgeübt zu werden. — Wir gewinnen so die feste Überzeugung, dafs die Venezianer der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht nur auf das genaueste mit dem flandrischen Kunstgeschmack, so wie er sich auf den Werken der Teppichwirkerei zu erkennen giebt, vertraut waren, sondern auch mit den mannigfachen Produkten des flämischen Kunsthandwerks und dem Stil der flämischen Künstler überhaupt. Wir müssen uns vorstellen, dafs Donna Paula mit ihren fremden Druckern und ihren sizilianischen Freunden und Verwandten sich in diesem an künstlerischen Anregungen reichen internationalen Milieu bewegte.

IV. AUSLÄNDISCHE MALER UND BILDER

Betrachten wir nun, was für archivalische Notizen wir über ausländische Maler und Gemälde finden können.

Da sind nun zunächst die Deutschen; in der Stadt Venedig selbst thätig lassen sich im Jahre 1409 und 1413 nachweisen ein Teodorico,[3]) 1432, ein Paulus pictor theotonicus,[4]) in S. Maria Nuova wohnhaft, und dann der bekannteste von allen, der Genosse Antonio Vivarinis, Giovanni d' Alemagna. In den Akten des Archivs hatte man bisher nicht die geringste Notiz über einen deutschen Maler namens Giovanni finden können. Vor kurzem aber kam ein von allen Forschern übersehener kleiner Zettel zum Vorschein, der ein Testament eines solchen Malers in ganz ungewöhnlich abgekürzter Form enthält; man kann sich dem Eindruck nicht verschliefsen, dafs dasselbe in der höchsten Todesnot abgefafst wurde, wenn man es mit den sonstigen, in behaglicher Breite abgefafsten Testamenten vergleicht.

Die 4 Januarii 1457/58 Indictione sexta Rivoalti.

Johannes de Auspurgo quondam Johannis pictor Sancti Simeonis prophete voluit hoc esse suum ultimum testamentum sanus mente, corpore etc. Reliquit suam commissariam solam Margaritam de Alemania bassa, uxorem suam cui reliquit hereditatem

[1]) Joachim Lelewel, Géographie du Moyen Age, erwähnt unter seinen Reiserouten Brügger Kaufleute diesen Ort nicht, sondern nur Bairleduc (Barleduc), welches auch in Frage kommen könnte. Eine Linie des Hauses Rohan heifst Polduc.

[2]) Magistrato del Propirio — Mobili — Reg. 1.

[3]) Sez. Not. Bartolomeo Dotto B.a 356 protocollo und Canc. inf. Atti Bernardi Rolandino.

[4]) 1432, 10 augusti. T.s Magister Paulus pictor theotonicus Sancte Marie nove (Miscell. Notai diversi, Zane Pietro B.a 6).

omnium suorum bonorum esse et recommandat sibi animam suam fratribus, et sororibus ac adinantibus suis, neque matri nil dimittit.

Pietato et Nazaret nil dimitto.

T.es: Gabriel Condulmario quondam ser Filippo.

Ser Martinus Zoia aromatarius Sancti Salvatoris.

(Venezia — Archivio di Stato — Sezione Notarile Testamenti. Notaio Pietro de Rubeis — Busta 870 n.o 355.)

Die letzte gemeinschaftliche Arbeit Antonio Vivarinis und Giovannis, die uns erhalten geblieben, trägt das Datum 1446, die früheste gemeinschaftliche Arbeit der beiden Brüder Antonio und Bartolomeo Vivarini das Datum 1450. Es wäre wohl gut möglich, dafs der Giovanni von Augsburg, der im Jahre 1458 stirbt, mit dem Genossen Antonios[1]) identisch wäre; erinnern doch einige der Physiognomien der vier Kirchenväter auf dem grofsen Gemälde der Scuola della Carità unverkennbar an schwäbische Typen.

Im Jahre 1482 ist noch ein anderer Maler aus Augsburg in Venedig, Bernard, aber mehr, um eine Buchdruckergesellschaft zu gründen, als um seine Kunst auszuüben.[2])

Während wir nun einige Unterschriften und persönliche Dokumente von deutschen Malern besitzen, sind direkte Angaben über die Anwesenheit von flämischen Malern in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts kaum vorhanden. Unvergleichlich mehr als von deutschen Bildern hören wir aber von in flämischem Stil gemalten, fiaminghi, alla fiandrese, und können so indirekt aus gewissen wichtigen Gründen auf Anwesenheit flämischer Maler in Venedig schliefsen.

Auffallend ist besonders, in welch grofser Anzahl *flämische Bilder* in den Häusern und Palästen anfangs des XVI. Jahrhunderts erwähnt werden, wie wir aus einer grofsen Sammlung von Inventaren, die sich erhalten haben, ersehen können, und die wir noch später des Näheren besprechen müssen. Der Kardinal Domenico Grimani hatte, wie der Anonimo berichtet, ein auserlesenes Kabinet niederländischer Kunstwerke angelegt. Man darf aber nicht denken, dafs er hierin einer individuellen Sammlerlaune gefolgt wäre; seine Vorliebe für flämische Bilder wurde von vielen, besonders von reichen Geschäftsleuten, geteilt. Diese in flämischem Stil gemalten Bilder waren aber nur zum kleinsten Teil importiert, denn die Regeln der Malerschule bestimmten streng, *dafs keine Bilder vom Auslande eingeführt werden durften* und dafs ausländische Maler blofs dann in Venedig arbeiten und Bilder verkaufen durften, wenn sie vorher Mitglieder der Malerschule geworden waren, so engherzig wurden die Zunftrechte gewahrt. — Simonsfeld hat einen Fall vom Jahre 1457 veröffentlicht, aus dem hervorgeht, dafs es deutschen Kaufleuten, die eine Ancona mitgebracht hatten, nur im Gnadenwege gestattet werden konnte, diese behalten zu dürfen; dem Gesetz nach wäre sie als Kontrebande verwirkt gewesen.[3])

[1]) Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, dafs auch das Todesjahr Antonio Vivarinis sich jetzt etwas näher präzisieren läfst. Christine, Witwe des Simon di Ludovico, war eine treue Freundin Antonios. Im Jahre 1455 gedenkt sie seiner in ihrem Testament, im Jahre 1456 wohnt sie sogar bei ihm im Hause; im Jahre 1484, und zwar am 24. April, macht sie noch ein Testament (bisher unbekannt). Sie ist wahrscheinlich wegen des Todes Antonios ausgezogen und vermacht dem Maler Alvise Vivarini, Sohn des verstorbenen Antonio und der Elisabetta, Tochter des Bartolomeo, Legate; im Jahre 1484 war also Antonio schon tot (Sez. Not. Federico Talenti B.a 955, T.o 127).

[2]) 1482 (3), 3 Januarii. — T.s Ego Joannes Romung de Augusta partibus Alemanie ... volo esse meos fideicommissarios ... Bernardum de Augusta pictorem ...

(Sez. Not. Bellotto Francesco. B.a 377 Tes.o 113.)

[3]) Op. cit. V. I. p. 255.

Hieraus dürfen wir mit Bestimmtheit schliefsen, dafs ein grofser Teil der in Venedig vorhanden gewesenen in flämischem Stil gemalten Bilder im Lande selbst von nordischen Künstlern hergestellt worden ist, die sich aber dort nur vorübergehend aufhielten. So erklärt es sich auch, dafs diese Künstler wenig Spuren in den Dokumenten, die ja meist in Testamenten und Erbschaftssachen bestehen, hinterlassen haben.

Während wir von ansässigen flämischen Goldschmieden [1]) schon um das Jahr 1456 Nachrichten haben, findet sich die früheste archivalische Notiz von dem Aufenthalt eines flämischen Malers in Venedig bei der Stiftung von Totengebeten für den Maler Pietro da Bruggia, der sich in Venedig die Freundschaft des Giorgio Calito erworben hatte und im Jahre 1518 in seiner Heimat gestorben war.[2]) Von einem in Venedig arbeitenden Maler Zuan Fiamengo hören wir viel in den Akten der Scuola grande della Misericordia um 1516 und 1517.[3]) Im XVI. Jahrhundert finden sich dann reichliche Angaben in den Akten, noch mehr aber im XVII.

Wenn wir uns nun die dürftigen Umrisse, welche uns diese spärlichen archivalischen Notizen darbieten, in der Phantasie mit den glühenden Farben der thatsächlichen Wirklichkeit ausgefüllt denken, so müssen wir die Vorstellung gewinnen, dafs in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die deutsche und niederländische Kolonie in Venedig sich in mächtigster Lebensfreude bethätigte. — Deutsche und niederländische Drucker stehen in lebhaftem Verkehr mit in- und ausländischen Malern, Miniaturisten und Xylographen; grofses Wohlleben in prächtig geschmückter Wohnung und reicher Verdienst bei dem Umsatz köstlicher Waren und der Produktion von Kunstwerken sind der Lohn ehrlicher Arbeit.

In diesem glänzenden Milieu, reich an künstlerischen Anregungen, noch reicher an pekuniären Erfolgen, wie wir aus den Geschäftsbüchern der Firma Zuan de Colonia e Compagni und der wertvollen Mitgift ihrer Tochter Hieronyma ersehen können, bewegte sich Donna Paula. Es wäre merkwürdig, wenn ihr Glück nicht noch andere Verwandte von Messina veranlafst hätte, es auch einmal in Venedig zu versuchen.

In den naturwissenschaftlichen Disziplinen gilt der Grundsatz, dafs eine einfache Hypothese vor der verwickelten den Vorzug verdient. Dürfte man diesen Grundsatz auch auf historische Disziplinen übertragen, so liefse sich das Phänomen, welches Antonello da Messina bietet, am einfachsten und also auch am annehmbarsten so

---

[1]) 1456, 12 aprilis — Testamento di Giovanni Chesti di Germania sartore dimorante in Venezia a S. Apollinare, col quale istituisce Suoi commissarii Enrico da Colonia, Nicolò Gerardi di Augusta, Giovanni da Veze varoter e Isabella Rimondo di Fiandra domiciliata in Venezia.

Test.i — Ser Lanzlotus de Gante partium *Flandrie* aurifex, quondam Jacobi habitator Venetiis in contrata Sancti Cassiani —. Ser Johannes Clener de *Flandria* aurifex habitator Veneciis in contrata Sancte Marie Matris Domini.

(Sez. Not. Grassolario Bartolomeo B.a 481.)

[2]) 1518, 22 october. — Testam . . . . Georgius Calito quondam ser Luce de confinio Sancti Mauritii . . . . dimitto domino Presbitero joanni officianti in ecclesia Sancti Mauritii . . . . ut oret pro anima ser Petri de Brugia pictoris defunti in Flandria . . . . .

(Sez. Not. Bernardo Tommasi B.a 967 T. 177.)

[3]) magistro Zuane fiamengo, depentor 1516, a carte 139 — 1517, a carte 140tg — 1524, a carte 169tg. Notatoio 166.

(Scuola grande S. M. Val Verde a Misericordia.)

erklären, dafs man annimmt, er habe sich entweder mit der vorgefafsten Absicht, die flämische Technik der Ölmalerei an dem dafür so günstigen Orte zu lernen, direkt schon mit seiner Tochter Paula nach Venedig begeben, oder er habe, vielleicht durch vielversprechende Schilderungen dieser veranlafst, nur mit der unbestimmten Absicht einer allgemeinen künstlerischen Bethätigung den Mittelpunkt der damaligen Handelswelt aufgesucht. Die Erzählungen über seine Thätigkeit am königlichen Hof von Neapel und über seine Reise nach Flandern würden so blofs in dem Licht als von post festum erfundenen Erklärungsversuchen neapolitanischer Patrioten erscheinen, die mit den Verhältnissen in Venedig wenig bewandert waren. Nirgendwo besser konnte Antonello die den Italienern wohl bekannte, aber noch nicht geläufige Technik der Ölmalerei nicht nur *erlernen*, sondern auch gleich mit Erfolg *ausüben*: alle Bedingungen dazu waren in Venedig reichlich vorhanden.

Es ist sehr bemerkenswert, dafs es den neapolitanischen Quellen nicht in der geringsten Weise gelingt, Antonellos Reise nach Venedig und seinen langen Aufenthalt daselbst zu motivieren; man versteht einfach nicht, warum er sich nach Erlernung der neuen Technik nicht wieder nach seiner Heimat oder an den Hof in Neapel gewendet hat.

Die Annahme, dafs Donna Paula die Tochter des Malers Antonello wäre, nötigt uns in bezug auf die Chronologie nur folgende Schlüsse ab, dafs die Angaben Filaretes und Sandrarts, nach welchen Antonello schon im Jahre 1412 oder 1414 geboren wäre, die richtige sei und dafs der Meister im Jahre 1480 schon gestorben war. Beide Schlüsse stehen nicht im geringsten mit den sonstigen, über das Leben des Meisters sicher bekannten Thatsachen im Widerspruch. Tommaso Puccini[1]) glaubt, dafs Antonello im Jahre 1459 nach Venedig gekommen sei, in welchem Jahre wir annahmen, dafs Zuan di Spira sich mit Donna Paula vermählte. Im Jahre 1464 war nach Filarete Domenico Veneziano, der nach der freilich wenig verbürgten Angabe Vasaris bei Antonello in Venedig die Ölmalerei gelernt haben sollte, schon längst tot (gest. 1461).

Das früheste uns erhalten gebliebene Bild des Meisters ist der segnende Heiland in der National Gallery in London, welches mit dem Jahre 1465 datiert ist. Dasselbe ist in flämischem Stil ausgeführt und so zerrieben, dafs ein grofses Pentimento deutlich durchscheint. — Giovanni Morelli will an dem Bild erkennen, dafs es ein Jugendwerk sei; Crowe und Cavalcaselle meinen, es sei in Neapel gemalt. Sicher ist nur, dafs das Bild beschädigt und ultramarinkrank ist und eine gewisse Befangenheit in der Zeichnung aufweist; bedenkt man aber, dafs, wenn auch ein in den Jahren schon vorgerückter Maler sich nicht nur in einen neuen Stil, sondern auch in eine neue Technik hineinzuarbeiten sucht, es sicher nicht ohne einige Mängel abgehen wird, so dürfte man doch einzig auf diesen Umstand hin die Angabe Filaretes, nach der Antonello damals schon 51 Jahre alt gewesen sein würde, nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Auch kann man dem Bilde gewifs nicht ansehen, ob es in Neapel oder in Venedig gemalt wurde. Das Bild, welches das späteste Datum trägt, ist das kleine Portrait in der Berliner Galerie Nr. 18; Antonio Maria Zanetti konnte das Datum noch deutlicher, als es jetzt möglich ist, lesen und giebt an, dafs es 1478 lautete.

Um diese Zeit brach die Pest in Venedig aus und dauerte einige Jahre an. Auf dem Lazzaro Bastiano zuzuschreibenden Votivbild in der National Gallery in London ist der damals regierende Doge Giovanni Mocenigo dargestellt, wie er vor dem Throne

[1]) Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj Firenze 1809, p. 58.

der Madonna um das Aufhören der Seuche bittet. Möglicherweise starb Antonello an dieser Krankheit, denn wir haben kein anderes Werk von ihm; Donna Paula sagt, dafs ihr Vater 1480 schon gestorben war.

Bei speziellem Durchsuchen des Archivio Notarile fand sich nun in der That ein Testament eines Antonio da Messina vom Jahre 1479;[1]) es stellte sich aber heraus, dafs dieser ein ganz allein stehender Mann sein mufste, ohne Familie und Freunde, der erst vor kurzem mit einer Galeere des Bernardo Diedo angekommen war, aus welchem Grunde er auch wohl seine, wie es scheint nur sehr geringen Habseligkeiten seiner Haushälterin vermachte. Sicherlich könnte er weder mit dem Vater Donna Paulas noch mit dem Maler Antonello identifiziert werden.

Es gab aber wahrscheinlich um diese Zeit noch einen Maler in Venedig, der sich Antonius Messanensis oder Messaneus signierte. Wir kennen von ihm zwei bezeichnete Bilder: eine Madonna in der Sammlung Cook in Richmond (der Stil dieses Bildes ist unzweifelhaft venezianisch, und scheint der Maler unter dem Einflufs Lazzaro Bastianis gestanden zu haben) und ein zweites Bild, den Leichnam Christi mit drei Engeln darstellend, jetzt in dem Hofmuseum in Wien, früher im Dogenpalast befindlich. Letzteres Bild ist eine Nachbildung des leider sehr ruinierten Originals von Antonello da Messina in dem Museo Civico in Venedig. Wir vermuten, dafs dieser selbe Antonio da Messina nach dem Tode des Antonello ebenfalls die Signatur Antonellus Messaneus gebrauchte, zu der er ja auch berechtigt war, und möchten ihm daher noch zwei auf solche Weise echt signierte Bilder zu weisen. Als ein drittes Bild wäre ihm alsdann die Madonna am Betpult der Akademie in Venedig zuzuschreiben, die ihrerseits wieder eine Nachahmung des feinen Originals des Antonello in der Pinakothek in München ist. Das vierte Bild ist die Madonna im Museum (Nr. 13) zu Berlin, in der sich der Maler schon ganz in der Art des Cima und Giovanni Bellini bewegt. Der Vergleich der Berliner Madonna aber mit dem in der Kirche S. Maria del Gesù zu Catania befindlichen Bild, welches die Signatur trägt: Antonellus Missenius d' Saliba hoc perfecit Opus 1497 die 20 Julij, macht es unzweifelhaft, dafs beide Bilder von der selben Hand sind; besonders zeigen die Formen der Gesichter der Madonna und des Bambinos die gröfste Übereinstimmung und geben aufserdem die schön geformten Hände davon Zeugnis, dafs der Maler ein sicherer Zeichner war. Der Stil der Madonna in Catania ist ganz venezianisch, und ist es schon ohne weiteres einleuchtend, dafs der Antonio de (oder dalla) Saliba in Venedig studiert haben mufs; seine Anwesenheit läfst sich aber archivalisch nicht nachweisen. Vermutlich arbeitete er unter Antonello und blieb nach dessen um 1479 erfolgtem Tode noch einige Zeit, ehe er in seine Heimat zurückkehrte.

[1]) 1479, 19. Maii. Testamentum — Ego egregius vir ser Antonius de Messina quondam Viori de confinio Sancti Luce sanus Dei gratia mente, sensu et intellectu, licet sim corpore languens . . . . In quo quidem meo testamento constituo et esse volo meam solam fideicommissariam et executricem hujus mei testamenti *donam Mariam a Corfoyo meam massaiam* in domo . . . .

Item dimitto dicto domino presbitero Petro Paulo ducatos duos quos habere debet pro commissaria mea et gallia supercomito domino Bernardo Diedo . . . . cum hoc quod oret Deum pro anima mea . . . .

Ego Nicolaus de Mussatis notarius habitator Veneciarum in confinio Sancte Trinitatis testis suscripsi — —. Io Aloise marcer quondam ser Nicolò marcer de la Contrà de San Luce testimonio soscrissi.

(Sez.e Not.e Leonardo Quagliano B.a 825 N.o 14.)

Er hat aber sehr wahrscheinlich auch seinen Sohn zum Studium nach Venedig geschickt, denn in den jetzt verlorenen Libri delle Tanse der Malerschule fand Giovanni Antonio Moschini einen Maler namens Piero di Antonio dalla Saliva verzeichnet.[1]) Man kann aus dem Umstand, dafs Moschini in seiner Kopie den Namen allein ohne Jahreszahl angiebt, nur den Schlufs ziehen, dafs er um das Jahr 1530 der Malerschule angehörte; die Veränderung des b in v in dem Namen Saliba ist nur zu verständlich (Saliva, der Speichel) und in romanischen Sprachen sehr häufig. Hiermit wäre nun auch die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit für die Annahme gegeben, dafs der Maler, der sich Piero da Messina signiert, der Sohn des Saliba wäre. Sein signiertes Ecce-Homo-Bild in der ungarischen Landesgalerie in Budapest zeigt, dafs er Antonellos gleiches Bild in der Akademie zu Venedig in der Kopie etwas verweichlicht hat; sein anders signiertes Bild, eine Madonna in dem Oratorium bei S. Maria Formosa in Venedig, ist schon ganz bellinesk, wahrscheinlich hat er sich längere Zeit in Venedig aufgehalten. Unter Giovanni Bellinis Namen gehen gewifs noch manche seiner Madonnen, so eine in der Galerie Wessendonk in Berlin. — Sansovino erwähnt als ein Gegenstück zu einem S. Cristoforo des Antonello einen S. Sebastiano von Pino da Messina in der Kirche S. Giuliano; von ihm haben wir keine Notizen, aber merkwürdigerweise kommt ein Pino da Messina (Abkürzung von Giuseppino), der aber kein Maler ist, im XIV. Jahrhundert öfter in den Akten des Notars Nicolo de Leonardi vor.[2]) Es war eben die Anwesenheit von Sizilianern in Venedig bei den lebhaften Handelsverbindungen nichts Auffallendes. Auch ein Holzschnitzer Antonio Ceciliano ist im Jahre 1490 in Venedig thätig[3]) und hat vielleicht an den Holzschnitten für Donna Paulas Druckerei mitgearbeitet.

V. URKUNDLICHE BEILAGEN

A

Die vigesimotercio mensis Augusti 1474, inditione septima Rivoalti.

Dona *Paula* relicta ser *Iohannis de Spiera* olim impressoris librorum de confinio Sancti Paterniani corpore et mente sana mixit pro me Bartholomeo de Graxolariis Venetiarum notario infrascripto et me rogavit ut hoc suum scriberem testamentum, pariterque complerem cum clausulis et additionibus Venetiarum consuetis necessariis et opportunis, in quo posito prohemio dixi. Commissarios autem hujus mei testamenti instituo et este volo ser Iohannem de Colonia de presente virum meum et ser Iohannem Manthen de Geresen socii dicti Iohannis de Colonia viri mei ut secundum quod hic inferius ordinavero darique atque fieri jussero sic ipsi ambo post mei obitum ad implere et facere teneantur. In primis namque si et quando contigerit me mori animam meam altissimo Deo creatori nostro, ejusque Matri glorioxe Virgini Marie et toti celesti Curie humiliter recommendo. Item dimitto Nicolao et Joanni Antonio filiis meis quondam Bartholomei de Bonacio (?) de Civitate Messane ducatos trecentos auri inter eos equaliter. Item dimitto Ieronime filie mee et dicti quondam Iohannis de Spiera omnes uestes et investituras meas fulcitas argenteas et perlas prout sunt, et unam

[1]) G. Nicoletti, Per la Storia dell' Arte. Venezia 1891, p. 7.

[2]) 1392, 1. may. — T.s Ego Pinus da Messina testis suscripsi. (Sez. Not. Nicolo de Leonardi B. 753.)

[3]) 1490. .... presentibus ibidem (Convento d. S. M. Cruciferorum) Magistro Antonio Ceciliano incisore lignaminum habitatore Venetiarum in contrata Sancte Marie Novae (Convento di S. Stefano. Processi IX, B. 6.)

cadenelam de argento oncearum triginta vel circha et omnes alios meos pannos de lana, lino et serico. Item dimitto Petro Paulo filio meo et dicti ser Iohannis de Spiera ducatos centum auri. Residuum vero omnium bonorum meorum mobillium et immobillium, presantium et futurorum, et omne caducum inordinatum prononscriptum dimitto predictis Iohanni de Colonia marito meo, et Iohanni Manthen de Geresen commissariis meis equaliter cum hoc quod facere teneantur illam elemoxinam pro anima mea sicut eis videbitur, quam animam meam eis committo. Interrogata de omnibus interrogandis dixi quod nolebam aliud ordinare . . Pretera etc.

Testes — ser Bartholomeus de Cremona filius domini Jacobi habitator Venetiis in confinio Sancti Paterniani.

Ser Guilelminus Ganede de Frixia (?) filius quondam Boltscus habitator Venetiis in dicto confinio Sancti Paterniani notus notario et domine testatrici.

(Archivio di Stato di Venezia — Sezione Notarile — Testamenti — Notajo Bartolomeo Grassolario n.º 788 B.ª 482.)

B

Die 23 mensis Jannuarii 1510 (m. V.).

Domina Hieronima filia quondam ser Joanis Spira de Alemania et relicta ser Gasparis Aluissii de Islach episcopatus Cononiensis de Alemania comprobavit de sua repromissa cum puncto eiusdem instrumenti pactorum et conventionum matrimonialium scripti et in publicam formam deducti sub signo et nomine ser Jacobi Avanci quondam ser Francisci publici notarii imperialis sub 1477 indictione X die XII mensis martii Venetiis, cuius tenor talis sequitur et ut res facilius sortiatur effectum.

Idem dominus Joanes promisit per pactum expressum quod secuto matrimonio inter partes predictas dabit et donabit, et ex nunc donat per donationem que dicitur inter viros eidem Gaspari casu tamen ut supra sequatur et non aliter ducatos 3000 auri de suis propris bonis dandos eidem ser Gaspari ut emantur bona stabilia sine possessiones in tera firma quibus dos ipsa sit secura, et hoc a die sequuti matrimonii ad annos 3 prosimos susequentes.

Viceversa eadem D. Paula promittens ut supra promisit quod ipsa eius filia habebit cum effectum in dotem totam portionem sibi Hieronimam (sic) spectantem de societate stampationis cum prefato domino Joanne quantancumque sit omni contraditione cessante vera et iusta et ad hoc ut cognoscatur pars spectans ipsi Hieronime convenerunt quod eligantur due persone que de comuni concordio estiment ipsam partem spectantem ipsi Hieronime transducta ipsa Hieronima etc. ut in eo plenius continetur.

Item comprobavit de conclusione dicti matrimonii cum alio istrumento dicti notarii 1477 inditione X die 7 mensis maii Venetiis, quo interrogavit primo predictam Hieronimam si sibi placebat recipere et recipiebat in suum sponsum et maritum legiptimum predictum Gasparem secundum precepta et ordines S.te Matris Ecclesie que Hieronima pensato animo et matura deliberatione prehabita per verba de presenti libere respondit quod sic et inmediate subsequenter similiter interogavit dictum Gasparem si sibi placebat recipere et recipiebat in suam sponsam et legiptimam uxorem predictam Hieronimam secundum precepta et ordines Sanctae matris Ecclesiae, qui Gaspar animo pensato et deliberatione prehabita similiter per verba de presenti respondit quod sic etc. ut in eo.

Item comprobavit de suprascripta repromissa sua ipsa D. Hieronyma cum exemplo alterius instrumenti exemplato etc. protocolo etc. ser Jacobi de Dilavanciis de Venetia notarii publici 1480 inditione 14 die 29 mensis maii Veneciis vulgari sermone quo:

Cumcosiache le parte infrascripte intende cum el nome de Dio contrazer compagnia insieme ut infra volendo far come a qualunque devoto christiano se conviene

e prima ricordandose quanto la elemosina sia accepta e cara a Dio etc. et infra et per tanto el spectabel messer Alvixe Dona q. m. d. Andree militis, messer Alvixe de Dardani et miser Zuan Manton procuratori de messer Zuan da Cologna como neli acti de mi noder per i qual ad maiorem cautelam messer Zuan Manton promette de rato et messer Zuan Manton predito in specialità sua et messer Gaspar de Islach etiam in specialità sua et el dito messer Zuan Manton et il dito messer Gasparo como procuratori de madonna Paula relicta quondam messer Zuan Spiera cum libertate ad infrascripta como dela procura appar ozi per mi nodaro celebrata a messer Gasparo predicto per nome da madonna Hieronyma sua moglie per la qual promete de rato et similiter messer Zuan Manton como procurator de messer Zuan de Cologna come commissario de Pietro Paulo fiolo del ditto messer Zuan Spiera et madonna Paula tuti li soprascripti per li nomi soprascripti da una parte et misser Nicolò Jeson et miser Piero Ulgemer in loro specialità et come comessario del qm. messer Zuan Ramfs [1]) per la qual commissaria promette de rato da laltra parte in Dei Nomine facendo per loro sui heredi e successori hanno contrato e contrase compagnia per durar anni 5 proximi futuri la qual hanno a comenzar adì primo zugno proximo et ab inde supra a loro beneplacito de tuti li libri stampati et stamparà et farano stampar in qualunque scientia et de qualunque sorta et qualità si ritroverano haver cum li pacti modi et condition ut infra: Primo volgiono chel nome de essa compagnia per tuti li luogi sia intitulata Zuan de Cologna e Nic. Jeson e compagni etc. ut in eo.

(Ommissis.)

(Venezia, Archivio di Stato, Giudici del Proprio, Vadimonii 1510—1528 — c. 27, f. V.)

C

Iesus Maria

In Dei eterni nomine Amen. Anno ab Incarnatione domini nostri Iesu Christi Millesimo Quadringentesimo Octuagesimo XIII Inditione. Die vero vigesimo secundo mense septembris in Rivoalto Civitatis Venetiarum.

Cum nil certius sit mortis, nilque incertius hora eius habeatur. Eapropter Ego Paula filia quondam domini Antonii de Messina uxor d. Rinaldi stampatoris, sana mente et intellectu, infirma tamen corpore, Considerans repentino casus mortis nolens intestata decedere vocari feci ad me Jacobum Avantium notarium venetum quem rogavi ut hoc meum scriberet testamentum pariterque compleret post mortem meam cum omnibus additionibus et clausulis consuetis iuxta morem et statuta venetiarum.

In primis igitur: Comendans animam meam altissimo deo mando corpus meum seppelliri in ecclesia sancte Marie carmelitarum et quod pro exequiis et sepoltura expendatur tantum quantum videbitur commissario meo infrascripto. Et quod corpus meum induatur pano albu fino quem panum volo dari alicui fratri ipsius monasterij carmelitarum pro conficienda una capa fratris pro anima mea. Item volo quod fratres ipsius monasterii habeant associare corpus meum et quod ob id dentur eisdem ducati quatuor. Item relinquo pro anima mea scolle sancti Leonardi ducatos quatuor. Item scolle beate Virginis ducatos duos in ecclesia sancti Salvatoris. Item pro anima mea volo ut dicantur per confessorem meum . . . . . monasterii S. Steffani misse per annum unum continuum omni die ed quod detur quantum videbitur ipsi commissario. — Item relinquo insuper ut prefatus comisarius meus pro anima mea habeat dispensare quantum sibi videbitur in onore conscientie sue. Interogata de locis consuetis pietatis

[1]) Zuan Rauchfafs.

sancte Marie de Gratia et Nazaret respondi, quod relinquo in conscientia ipsius comissarii mei, hoc tamen expresse mando quod de omnibus perlis omnium investiturarum meorum fiat una corona beate Virgini Marie miraculorum nunc in domo de Amatis et similiter expendantur ducati X in uno calice pro eadem figura sanctissima et similiter quod fiat paramentum unum pro altari ipso et vestes pro uno sacerdote sirici finissimi et carmisini ad dictum altare sacratissimum.

Commissarium vero meum relinquo et esse volo prefatum dominum Renaldum maritum meum dilectum qui post mortem meam exequi habeat et executioni mandare omnia et singula que continentur in presenti meo testamento.

Lego igitur et relinquo Colle, Johanni Antonio, et Petro-Paulo filiis meis ducatos quingentos oro, uno quoque ipsorum in libris vel rebus illis que reperientur vel in denariis si libri ipsi vel res reducte erunt ad denarios, cum hac tamen expressa conditione quod prefati filii mei non possint petere aliquid nisi completa societate que ad presens est cum Johanne de Colonia et dominum Pero Ugelneymer et sociis.

Item mando quod Hieronyma filia mea non possit aliqualiter molestare commissariam meam ex eo, quod volo, ut nil habeat de bonis meis, imo etiam mando quod si prefati filii mei vel aliquis iposorum molestare vellet ultra ducatos quingentis commissariam meam, in eo casu volo, ut habeant solum ducatum unum pro quoque vel qui molestare habeat et tantum ducatum unum, et non possint quicquam ultra petere.

Residuum vero omnium meorum bonorum mobilium et stabilium presentium et futurorum spectantium mihi et spectaturorum tam causa dotis quam societatis prime et societatis presentis quam quovis modo, caducorum inordinatorum prononscriptorum et quoruncunque aliorum bonorum relinquo prefato domino Rinaldo marito meo dilecto quem heredem universalem relinquo in omnibus, plenissimam igitur in forma etc.

Actum Venetiis 1480 XXII mensis sept. in confinio sancti Mauritii in domo habitationis ipsius testatricis presentibus domino Cornelio Vicellio de Corneto q. m. d. Petri Mathei, I. d. Enrico teotonico q. m. d. Leonardi: ser Andrea qm. ser Christofori tayapera de confinio S. Marie Jubanico testibus ad premissa omnia habitis vocatis et rogatis.

Ego Jacobus Avantius notarius Venetiarum rogatus subscripsi. — Ego rigo tudescho condam miser Lunardo testimonio subscripsi. Ego Cornelius Vitellius de Corneto quondam domini Petri Mattei testis manu propria scripsi etc. Io Andrea condam ser Cristoforo taiapiera testimonio.

Relinquo notario pro mercede sua ducatos quinque. (A tergo.) Testamentum d. Paule uxoris ser Rinaldi stampatoris.

(Venezia, Archivio di Stato. Sezione Notarile. Testamenti in atti D' Avanzo Giacomo. B. 295 n.º 166.)

D

In nomine Dei eterni amen. — Anno ab Incarnatione Domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXVIII mensis octobris die quarto, Indictione VII^ma^ Rivoalti.

Cum omnibus sit eque moriendum et unicuique incerta sit hora mortis; ideo ego Paula uxor probi viri Raynaldi de Novimagio de confinio Sancte Marie Formose, sana per gratiam Domini nostri Iesu Christi mente et intellectu, licet corpore languens ad me vocare feci Franciscum Malipedem notarium venetum infrascriptum ipsumque rogari ut hoc meum scriberet testamentum, et post obitum meum compleret et roboraret cum suis clausulis et additionibus necessariis et oportunis. Secundum stilum et consuetudinem Civitatis Venetiarum. In primis quidem constituo meum Commissarium et hujus

mei Testamenti executorem prefatem Raynaldum maritum mecum. Corpus vero meum seppelliri volo, postquam ex hae vita migravero, in archis Beate Marie Virgines: videlicet schole Domine Sancti Salvatoris; cui schole demitto de meis bonis ducatos quator, et quia sum de schola, volo sepelliri induta habitum illius schole, et quod datur mihi une clamis vetus pro sepelliendo et meam novam relinquo pinzocheris dicte schole ut corpus meum associent ad sepelliendum. — Item relinquo de meis bonis schole Sancti Leonardi in ecclesia Sancti Salvatoris ducatos quatuor. Item relinquo schole Sancti Sebastiani, videlicet proprie Ecclesie Sancti Sebastiani ducatos quatuor de meis bonis pro anima mea: Item ordino quod dictus Commissarius meus celebrare facere debeat de meis bonis missas Sancte Marie et Sancti Gregorii pro anima mea. Item relinquo de meis bonis hospitali Christi apud Sanctum Antonium ducatos quatuor, et totidem relinquo hospitali Pietatis: Item ducatum unum Sancte Marie Gratiarum et unum Sancte Marie de Nazareth; filiis autem meis quia me persecuti sunt, nec filie mee nihil relinquo de meis bonis, quibus tamen Deus ignoscat; quibus et etiam ego ignosco. Residuum vero omnium bonorum meorum, iurium et actionum presentium et futurorum, et omne caducum, inordinatum et pro usu scriptum et qui quomodolibet pervenire posset in meam Commissariam relinquo prefato Raynaldo marito meo dilecto et de me benemerito. Declaro insuper me esse debitricem fratris Iohannis Theutonici de conventu Sancti Stefani Venetiarum de illa denariorum summa, prout continetur in quodam scripto eidem facto per dictum maritum meum, pro quo credito suo habet a me sufficiens pignus: Item dimitto notario pro eius mercede presentis testamenti ducatos quinque in presentia testium infrascriptorum. Preterea etc.

Ego frater Antonius Corneli Panguaris preceptor ordinis Sancte Ioannis hieroxolimitani testis juratus et rogatus scripsi.

Ego frater Iohannes quondam Benedicti de Sancta Flora ordinis Sancti Augusti heremitarum de conventu Sancti Stephani Venetiarum testis juratus et rogatus scripsi.

Io Vielmo Vairloes de Bulduch marchadante de ratzi in Venexia testimonio zurado, e pregado scrissi.

(Venezia — Archivio di Stato — Sezione Notarile — Testamenti Notajo Francesco Malipede N.o 179. Busta 718.)

Gedruckt in der Reichsdruckerei.







